

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



**POÉTICAS DO TESTEMUNHO EM
MAURICE BLANCHOT E SAMUEL
BECKETT**

O DOM DA LITERATURA

Elisabete Ferreira Marques

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS DE LITERATURA E DE CULTURA
ESTUDOS COMPARATISTAS

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



POÉTICAS DO TESTEMUNHO EM MAURICE BLANCHOT E SAMUEL BECKETT

O DOM DA LITERATURA

Elisabete Ferreira Marques

Dissertação orientada pela
Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu

Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura
Estudos Comparatistas

2013

RESUMO:

Nesta dissertação, procura-se investigar o modo como nas obras de Samuel Beckett e Maurice Blanchot – em particular, respectivamente, em *L'Innommable* (1953) e *L'Instant de ma mort* (1994) – se insinua um testemunho irreduzível ao domínio do relato. Desafiando concepções da literatura que a remetem para a representação de estados de coisas social ou historicamente determinados, estes autores parecem apontar para um encontro mais subtil entre a autonomia e a heteronomia literárias. Dar-se-ia tal encontro no cruzamento entre a singularidade idiomática de cada texto, a sua irreduzibilidade às múltiplas descrições ou leituras, e o que em cada um aparece como exterioridade ou, nos termos de Blanchot, como «fora». A exterioridade evocada pelos textos – aquilo que eles testemunhariam – consistiria num conjunto de forças e potências, algumas delas extra-linguísticas, que surgem também como vestígios do passado, configurando-se a partir da temporalidade disruptiva do desejo e da invenção (enquanto escrita e leitura). Seguindo esta perspectiva, a linguagem não estaria contida no domínio do puramente discursivo ou verbal. Na escrita, ao invés, silêncios, ritmos, vazios, figurações (adoptando a aceção de Lyotard) tornar-se-iam matéria pensante e constituiriam a abertura dos textos ao devir. Livre do peso excessivo do sentido da história ou do contexto social, em termos progressistas ou causais, a escrita acarretaria consigo, à luz do que a obra destes escritores permite pensar, um fundo de linguagem, uma memória imemorial (um passado esquecido), um pensamento – endereçado aos que vêm, ao seu cuidado. Residiria aqui o carácter testamentário e testemunhal da literatura, a sua dádiva, a sua promessa e o seu porvir.

Palavras-chave: Testemunho, ficção, esquecimento, memória, dádiva.

ABSTRACT:

This thesis aims to investigate the ways in which Samuel Beckett's and Maurice Blanchot's works – particularly *L'Innommable* and *L'Instant de ma mort* – take on the form of a testimony, which is irreducible to the domain of report. While challenging the assumption that literature represents socially and historically determined states of things, both authors seem to point towards a subtler encounter between literary autonomy and heteronomy. Such an encounter takes place in the interception between the idiomatic singularity of each text, its irreducibility to various descriptions or readings, and that which appears as exteriority – or as the “outside” [*dehors*] in Blanchot's terms – in each of them. The exteriority these texts point to – that to which they bear testimony – consists of a set of forces and potencies, some of them non-linguistic, which come out as vestiges of the past, and take shape from the disruptive temporality of desire and invention (as writing and reading). Following this perspective, language could not be regarded as contained in the domain of the purely discursive or verbal. In writing, so I believe, silence, rhythm, emptiness, figurations (to borrow from Lyotard) would turn into thinking material and form the texts' opening towards the becoming. Freed from the burden of historical teleology and social reductionism, writing would entail, in the light of what Beckett's and Blanchot's oeuvres imply, a linguistic depth, an immemorial memory (a forgotten past) and a thought – addressed to those to come, in their care. Therein would lie the testamentary and testimonial character of literature – its gift, its promise, and its to-come.

Keywords: Testimony, fiction, oblivion, memory, gift.

AGRADECIMENTOS:

Dirijo o meu primeiro agradecimento à Professora Helena Buescu, que me acompanhou, ao longo destes anos, com cuidado e amizade. Estou-lhe muito grata e reconhecida pela orientação. Ao Professor Éric Hoppennot devo o gentil acolhimento e a abertura com que ouviu algumas das minhas primeiras intuições. Foi com a Professora Silvina Rodrigues Lopes que primeiro aprendi como o ensaio implica o risco e a confiança; agradeço-lhe essa dádiva. Aos professores e colegas devo os seus contributos para a minha aprendizagem. Sem o apoio da Fundação de Ciência e Tecnologia dificilmente teria escrito esta tese, pelo que importa fazer-lhe aqui uma menção.

Aos meus pais estarei sempre reconhecida por me terem dado a liberdade de ir. Estou grata à Emília Silveiro e ao Vítor Oliveira pelo amor com que me receberam em dias mais nebulosos. Do Tiago Oliveira ficar-me-á sempre a ternura. À Golgona Anghel, à Maria Coutinho, à Sara Campino, à Marta Pacheco, ao Pedro Sepúlveda, à Sabine Rissmann, ao Hélder Simões, ao Júlio Resende, à Fátima Gonçalves, ao Gonçalo Marcelo, à Marta Ceia, ao Luís Ferro, à Catarina Barros, ao Filipe Pinto, agradeço o delicado júbilo dos afectos. À Rita Miranda os abraços e o riso. À Emília Almeida a amizade de sempre – com ela a exaltação do mínimo.

Ao João Pedro a alegria de um (des)encontro sem termo.

ÍNDICE:

PROPEDÊUTICA – O fundo informulado de uma vida.....	6
[Testemunho: a fundação de um paradigma literário?; Autonomia e heteronomia; Literatura, ficção e testemunho – o gesto da invenção em Blanchot e Beckett]	
I. QUE CONDIÇÕES PARA O TESTEMUNHO?	
Blanchot e Beckett: idiomas da interrupção	36
1. A Propósito do despropósito – <i>Diante da lei</i>	37
2. Fragmentariedade ou dissipação do sujeito.....	50
[Blanchot: ruptura com a subjectividade e com a enunciação da história; Beckett: a desintegração]	
3. «A Rose is a rose is a rose». A Referencialidade	90
[Política da literatura e referente; Pensar Beckett e Blanchot à luz opaca da ambiguidade; Algumas propostas teóricas – Goodman, Ricoeur e Mukarovsky; O inacabado, o suplemento; Beckett: partir da crise de linguagem; Blanchot: a errância]	
II. O TEMPO «FORA-DOS-EIXOS»	
Palavra imemorial, palavra por vir	133
1. <i>Ressassement éternel</i> – <i>Os Passos em volta</i>	134
2. Continuidade e descontinuidade – a exigência fragmentária	153
[Diferimento e estranheza; Escrita/leitura; Multiplicidade, série, jogo; Estilhaços]	
3. Memória imemorial, memória pensante: o <i>fora</i> da história	200
[Fragmentariedade, escrita do desastre; O desastre, a queda da torre; A última palavra; História e memória imemorial; Beckett: memória rizomática ou uma poética do esquecimento; Testemunho sem atestação]	
EPÍLOGO – Testemunho, dom: <i>o meio-dia às duas horas da tarde</i>	249
BIBLIOGRAFIA.....	266

PROPEDÊUTICA

O fundo informulado de uma vida

E a morte passa de boca em boca
com a leve saliva,
com o terror que há sempre
no fundo informulado de uma vida.

Herberto Helder, *Ou o Poema contínuo*

Orientará a feitura deste trabalho o pressuposto de que não há leitura *objectiva*. Mesmo o muito aclamado *close reading*, se radicalizado, levando à rejeição de qualquer acervo bibliográfico a favor de noções como as de imediaticidade, proximidade ou espontaneidade (e vendo nelas, equivocadamente, terreno limpo de ideologia), acarreta um dos mais terríveis perigos: o do senso comum com a sua maior ou menor estabilização de ideias feitas, ignoradas enquanto tais.

Tentando escapar ao impulso que um extremado *close reading* poderia promover, mas defendendo, também, a necessidade de não instrumentalizar ou desconsiderar os textos, a nossa investigação procura inscrever-se numa via alternativa. Seria ela, idealmente, aquela que, por um lado, actuaria a partir da compreensão elementar de que nunca nenhuma reflexão está isenta de conceitos ou de ideias – convocando, pois, necessariamente, diferentes disciplinas e leituras por forma a criar alguma distância crítica relativamente aos seus pressupostos –, e que, por outro, proporia uma aproximação ao texto contemplando o seu inacabamento ou a sua ilegibilidade e, portanto, a forçosa deslocação por ele instaurado. Cabe-nos então esclarecer as causas pelas quais cremos que qualquer meditação *engendrada* no

confronto com os textos invalida, até certo ponto, a ordem dialógica fiel-infiel, embora pressuponha o rigor e a exigência do pensar.

São duas as razões fundamentais que invocamos. Desde logo, devemos ter em conta o facto de nenhum texto prescindir da leitura e de apenas *dizer alguma coisa* quando lido ou pensado por alguém. Esta primeira observação conduz-nos inevitavelmente à seguinte formulação: a reinvenção presumida em cada gesto de leitura constitui o devir dos textos, impedindo o seu esgotamento numa última e definitiva palavra. Em suma, nenhum texto dispensa os leitores e a sua experiência, e dizendo-o acentuamos a distinção, a nosso ver imprescindível, entre a decifração de supostas significações já textualmente contidas nas obras e o exercício de leitura como invenção de sentido, de pensamento e escrita, no confronto inevitável com o texto.

Não há *archè* nem *telos* dos textos, advogamos nós, e, como tal, quer a ideia de uma leitura transcendente quer a ideia de uma leitura imanente são curto-circuitadas, do nosso ponto de vista, pela compreensão do espaço literário enquanto lugar do acontecimento e do encontro. Segundo esta perspectiva, não fará sentido pensar numa relação em que prevalecesse o sujeito (intérprete) ou o objecto (o texto *per se*).

Frisar este aspecto é já dar conta da «metodologia científica» de uma dissertação versando sobre textos de Maurice Blanchot e de Samuel Beckett. Nela, como se verá adiante, e em conformidade com o que pretendemos tornar patente nesta breve nota introdutória, não se tratará tanto de explicar o que as obras ou os autores eles mesmos pudessem *querer dizer*. Tratar-se-á antes de pensar conjuntamente com os textos – e também, insistimos, a partir de outras leituras –, com os seus intervalos, com o que, enfim, não compreendemos, e com o que possamos ponderar e descobrir, tentando responder ao seu apelo incerto.

No princípio está pois a perplexidade de quem lê, a pergunta. Um problema, talvez. Urge acentuá-lo, esta dissertação consiste igualmente numa meditação sobre o *exercício* de leitura, quer dizer, sobre a oscilação entre o legível e o ilegível, aceitando o domínio do incalculável e do não garantido nessa decisão arriscada que se toma quando se diz ‘sim’. Pensar-se-á o acto de leitura como um testemunho impossível, na medida em que, embora tratando-se este de um gesto que anima o texto, que corresponde à sua “sobrevida”, nunca o poderá substituir, podendo apenas responder-lhe ou *trans*-portá-lo a partir da sua irreducibilidade. Reinventando-o, enfim. Este *trans*-porte é um modo de fazer memória pensante, resistindo à convenção e ao hábito enquanto processos de reificação do pensamento.

Mas como admitir o malogro do comentário no seio do próprio comentário? Uma delicada e incerta resposta: acolhendo a sua necessária abertura. Se existe um conjunto de convenções segundo as quais um trabalho de escrita académico, inserindo-se num contexto institucional específico, deveria constituir-se formal e mesmo tematicamente, não é menos determinante o espaço do desvio, mesmo que mínimo, por vezes quase imperceptível. Espera-se certamente de uma dissertação que não se mantenha na repetição idêntica do já feito. Daí um importante equilíbrio entre a paráfrase, a citação (que são desde logo diferença), e o momento melindroso e frágil da afirmação – a força e a paixão de quem se aventura.

A singularidade de um trabalho faz-se do encontro tenso entre a tradição e uma pequena dose de transgressão; a impressão de um idioma a várias vozes; a deslocação e a formalização de um modo particular de apreciar uma constelação de problemas, pelo menos, assim o cremos. Posto isto, convém ainda sublinhar o seguinte: mais do que tecer-se a partir da comparação das obras, pressupondo, nesse movimento, as interpretações adequadas para o efeito, neste estudo pretende-se acima de tudo assinalar,

por um lado, a singularidade de dois idiomas por vezes comunicantes e, por outro, considerar como eles, de maneira distinta, nos permitem problematizar o testemunho tal como é convencionalmente encarado.

Não quer isto dizer, porém, que detectamos uma afinidade tal entre as duas obras a ponto de já não reconhecer diferenças ou mesmo incompatibilidades entre elas, muito pelo contrário. Um trabalho onde não se admita a discrepância, a tensão e a contradição no encontro de dois idiomas irreduzíveis a linhas teóricas, pelas quais se uniformizasse um plano de leitura comum, deve ser visto, em nosso entender, no mínimo com desconfiança. A presente dissertação será marcada por uma ética de leitura segundo a qual cada texto (exemplo), embora institucionalmente inserido nesse grande universo da «literatura», se joga num plano único e implica leituras também elas exclusivas.

Como tal, a maior dificuldade reside também nisso, em última instância, sintetizável na pergunta: como ler e pensar o que não se mantém estável ou circunscrito por um protocolo institucional, formal ou teórico? O comparatismo surge-nos então como uma operação. Através dele, o papel da interdisciplinaridade (com a respectiva deslocação epistémica, disciplinar, idiomática) torna-se capital para arriscar uma leitura que contemple o pragmático e o não-pragmático, o campo e o fora-de-campo, isto é, a letra e aquilo que a excede. Procuraremos entretecer os fios para a nossa meditação a partir desse método, que erradica a confiança na restrição e compartimentação do pensamento segundo campos pré-determinados do saber.

Declarados e, até certo ponto, justificados os pressupostos que presidem a redacção desta dissertação, evoquemos finalmente a nossa pergunta; tornemos perceptível o nosso fio de Ariadne. Impulsionou a nossa leitura uma interrogação agudizada no encontro com *L'Innommable* (1953) de Samuel Beckett, e *L'Instant de ma mort* (1994), bem como *La Folie du jour* (1973b), de Maurice Blanchot, para

restringirmos assim o *corpus*, embora, como se verificará, tenhamos sempre na linha de horizonte os restantes textos dos dois autores. Tal interrogação envolve o testemunho e uma putativa relação deste com a literatura.

Essa relação desdobra-se do seguinte modo: como pensar o testemunho em literatura para lá da sua circunscrição a formas tais quais as do relato ou da denúncia? Como compreender a importância que ele pode tomar no âmbito alargado do estudo da literatura sem implicar uma concepção de linguagem em que o carácter denotativo fosse o privilegiado, ou melhor, em que a representação se estabelecesse como imperativo (a relação de equivalência entre coisa-palavra, significante-significado, representado-representante, objecto-sujeito, ideia-signo)? Como considerar a possibilidade de testemunho, admitindo a ambiguidade dos textos literários, a ficção, o fragmentário, a dissolução ou dissipação, a irredutibilidade a um sentido ou mensagem já pré-determinados? Aceitando a possibilidade de haver testemunho para lá do valor denotativo do relato ou para lá do seu valor alegórico (que é geralmente devolvido, por intermédio da interpretação, ao campo da representação, em conformidade com o paradigma da adequação), como ponderá-lo?

Estas questões serão os fios condutores do nosso trabalho. Visam elas a problematização da introdução do conceito de «testemunho», ainda na sua acepção jurídica, no campo dos estudos literários, e também a interrogação em torno da possibilidade de se conceber o testemunho na literatura, sem que, precisamente, este dependa ou proceda dos discursos jurídico, gnoseológico ou historiográfico. Averiguemos pois a sua pertinência no contexto mais recente do estudo da literatura, indagando simultaneamente a importância de Blanchot e Beckett para a discussão aqui em causa, visto ambos terem sido contemporâneos num contexto histórico que

precisamente terá exigido uma consideração mais premente da função testemunhal ou do compromisso da literatura

Testemunho – a fundação de um paradigma literário?

Comecemos por um conjunto de observações gerais, mas nem por isso menos esclarecedoras a respeito do problema acima enunciado. Conforme veremos, amplamente devedores de circunstâncias históricas, políticas e culturais, dois movimentos teóricos terão resultado no surgimento de um campo mais expansivo «dos estudos de testemunho». Visando destacar o aparecimento desse que considera ser um novo paradigma literário, Márcio Seligmann-Silva distingue, nomeadamente nalguns textos do seu livro *O Local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*¹, as duas linhas em causa.

Um primeiro grupo de autores, de tradição germanística, desenvolve trabalho a partir da questão da memória, da Segunda Grande Guerra e da *Shoah* e, conseqüentemente, devota grande parte das suas análises ao conceito de *Zeugnis*. A investigação por eles promovida organiza-se sobretudo em torno do cruzamento da teoria literária, da psicanálise, da história e dos estudos sobre a memória. Imprescindíveis para o desenvolvimento e para a difusão desta acepção de «testemunho» terão sido os trabalhos e as publicações de teóricos norte-americanos tais como Dori Laub, fundador do Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies em Yale, co-autor com Shoshana Felman da importante obra *Testimony, crises of*

¹ Leiam-se, no referido livro de Seligmann-Silva, *O Local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (2005), particularmente os ensaios «Literatura e Trauma: um novo paradigma» e «Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças».

witnessing in literature, psychoanalysis, and history (1992)²; Cathy Caruth, autora de *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996); ou, ainda, de autores alemães como Aleida Assmann (2011) e Sigrid Weigel (2004), destacando-se nos seus estudos noções como «memória», «esquecimento» e «representação»³.

O segundo grupo identificado por Seligmann-Silva trabalha com o registo de narrativas feitas na primeira pessoa, incidindo sobre a experiência individual de cidadãos comuns. Pretende-se analisar a partir delas as experiências da ditadura, da exploração e da repressão no contexto particular da América do Sul. Desse modo, torna-se preponderante a reflexão em torno das funções testemunhais da literatura, reforçando-se o estabelecimento de um novo género literário, a literatura de *testimonio*. Fomentando pois a análise teórica e crítica daqueles mesmos que o fundam, a origem deste novo género literário coincide com um gesto politicamente comprometido, gesto esse indiciado na própria forma ali em causa. A literatura de *testimonio* parece estar de acordo com algumas das características, se não mesmo com as metodologias, do trabalho etnográfico. Ela resulta da recolha e do registo de narrativas e de histórias de cariz autobiográfico, contadas por pessoas não alfabetizadas, posteriormente transcritas e publicadas pelos investigadores.

A teoria em torno do *testimonio* na qualidade de conceito e como género pode ser encontrada no volume de John Berveley, *Testimony: on the politics of the truth* (2004) – , autor que já havia organizado, com Hugo Achúgar, *La voz del outro: Testimonio*,

² É evidente que cada um dos autores aqui mencionados tem uma imensa produção bibliográfica e jamais um único título poderia dar conta do seu extenso trabalho. Decidimos, no entanto, fazer menção aos textos mais conhecidos e paradigmáticos ou, noutros casos, às obras mais recentes, sublinhando assim a actualidade deste campo de estudos.

³ Embora de carácter mais filosófico, o livro de Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* (1999), poder-se-ia inserir neste grupo, já que nele se desenvolve uma intensa reflexão sobre os testemunhos da Shoah.

subalternidad y verdad narrativa (1992) –, e no livro, editado por René Jara e Hérnan Vidal, *Testimonio y literatura* (1986), para mencionar apenas alguns dos exemplos mais elucidativos. Relativamente a este ponto, gostaríamos de assinalar rapidamente a acentuação da ideia de «verdade», tantas vezes em jogo neste campo de estudos, ideia que, de alguma maneira, procuraremos problematizar.

Seligmann-Silva, a quem, conforme avançámos, devemos esta pequena sistematização, aponta a necessidade de se proceder à distinção entre as duas linhas em questão, uma vez que:

As tradições de pensamento que foram mobilizadas para se pensar os conceitos de *Zeugnis* e de *testimonio* levaram a diferentes contornos da noção de testemunho: se na Alemanha a psicanálise, a teoria e a história da memória têm desempenhado já há algum tempo um papel central, na América Latina o *testimonio* é pensado a partir da tradição religiosa da confissão, da hagiografia, do testemunho bíblico e cristão no seu sentido de apresentação de vidas “exemplares”, da tradição da crónica e da reportagem. (2005: 81-82)

Theodor Adorno aparece como primeira referência de Seligmann-Silva na demarcação da primeira linha de estudos (relativa a *Zeugnis*), a partir da famosíssima sentença do texto «Crítica cultural e sociedade», escrito em 1949, mas publicado já em 1951. Nesta declara a impossibilidade de escrever poemas “depois de Auschwitz”. Muito embora a filosofia de Adorno se tenha desenvolvido noutro sentido, e o autor tenha, de resto, reformulado esta primeira afirmação dando-lhe outros contornos⁴, toda

⁴ O esclarecedor texto de António Guerreiro, «Paul Celan e o testemunho impossível» (2000b), permite-nos acompanhar as variações da primeira afirmação de Adorno nas suas obras posteriores. Guerreiro salienta ainda a importância que um poeta como Celan teria tido nesse movimento de afinamento do pensamento, levando Adorno a reelaborar aquela que aparece como tese inicial. Acrescentaremos ainda que os seis textos que compõem o livro de António de Guerreiro, *O Acento agudo do presente* (2000a), são todos eles de grande interesse e pertinência na consideração das questões a serem enunciadas ao longo deste trabalho, desde logo porque o autor discute problemas afins, incidindo na história, levando a cabo a problematização e a reflexão em torno da noção de «época», e fazendo a apreciação de uma tendência de certos autores da filosofia em considerar a categoria de «sublime» como tónica do pensamento político, ético e estético. Exemplos maiores disso seriam Lyotard, Nancy e Lacoue-

uma nova teoria se funda nessa sentença segundo a qual seria impossível (insuficiente ou mesmo insuportável) a subsistência de um certo tipo de arte ou de poesia numa era de «pós-catástrofe», quer dizer, da «pós-memória» ou do «terror». Um conjunto de conceitos, como sejam o de «indizível» ou o de «irrepresentável» emergem, segundo Georges Didi-Huberman, sacralizando-se ou remetendo-se para um lugar de pura inacessibilidade a experiência-limite da *Shoa* – um problema da maior relevância, e ainda hoje sem resposta.⁵

Contudo, das afirmações de Adorno resultará ainda uma abordagem de pendor mais psicanalítico. Reformulando a sua categórica sentença, o autor falará da arte como «escrita inconsciente da história» (1963: 68). A partir desta segunda asserção, os trabalhos em torno da noção de *Zeugnis* procurarão pensar a relação da literatura com uma memória que ali estivesse em latência, isto é, encriptada, de onde a importância do

Labarthe. A consideração e discussão da categoria de “belo” e da categoria de “sublime” não seriam totalmente descabidas no âmbito desta dissertação porque encorajam a reflexão sobre a experiência estética (categoria também a ser debatida) suscitada pelos objectos estéticos. Deixamos esta pequena assinalação do interesse, muito embora abduquemos de elaborar uma análise aprofundada da questão, visto que, de algum modo, ela será, ainda que indirectamente, pensada quando fizermos uma apreciação mais detida dos textos de Blanchot e Beckett.

⁵ A propósito desta questão e para mostrar até que ponto ela se mantém na ordem do dia, tenhamos em linha de conta a polémica ocorrida, já em 2001, entre alguns autores que partilham os pressupostos de Claude Lanzmann, autor desse monumento que é o filme *Shoah* (1985), e Didi-Huberman. Tudo começa com a exposição (*Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis* [1933-1999]) de um conjunto de fotografias tiradas em Auschwitz, em 1944, por um dos prisioneiros, nas quais se vê o *Sonderkommando* queimando corpos ou um grupo de mulheres conduzidas à câmara de gás. Esta exposição implicou a publicação de um catálogo com um artigo de Didi-Huberman que suscitaria algumas manifestações acesas, sobretudo, da parte de Gérard Wajcman e Elisabeth Pagnoux, em textos publicados na revista *Temps modernes* (Março-Maio 2001). Em 2003, Didi-Huberman publicará *Images malgré tout*, retomando algumas das linhas mais proeminentes da discussão. Podemos ler aí o seguinte esclarecimento: «Le nœud de cette controverse réside donc dans une évaluation différente des rapports entre *histoire* et *théorie* (où se jouent si souvent, en effet, les débats sur le statut épistémique des images). Il réside, corrélativement, dans une évaluation différente des rapports entre *singulier* et *universelle*. Jusque dans ses conséquences éthiques et esthétiques, cette querelle ne cesse au fond, de décliner la question même des rapports entre le *fait* singulier et la *thèse* universelle» (2003: 81)

Sobre este mesmo assunto vale a pena consultar a colectânea de artigos organizada por Michel Deguy *Au Sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann* (1990). Nesse volume encontramos vários textos que assinalam a questão do indizível. A polémica aqui evocada relativamente às razões pelas quais se torna pertinente ou impertinente o valor de exposição das imagens da catástrofe, mas também dos limites éticos para o dizível/indizível, esclarece-nos sobre a pertinência do tema que aqui pretendemos tratar ainda na nossa contemporaneidade, mas também sobre os modos como esse mesmo tema se actualiza. Basta pensar no desenvolvimento de áreas de estudo nos últimos anos dedicadas a temas tais como a questão da catástrofe (natural ou não).

conceito de «trauma» ou a preponderância do conceito de «inconsciente» na reflexão sobre o fundo de memória colectivo.

No segundo caso, ambiciona-se, a par do estabelecimento do novo género literário, a exploração do político (ou a política ‘partidária’, como acentua também Seligmann-Silva) na literatura ou a partir dela. Os textos fomentam a construção de uma «contra-história», contrastante com a história oficial, apresentando-se pois na qualidade de relatos exemplares e não-ficcionais. É possível encontrar aqui alguma relação com o pensamento de Walter Benjamin patente, sobretudo, n’ «As teses sobre o conceito de história» (1940), texto onde se lê a famosa declaração sobre a coincidência da narrativa da história com a narrativa dos vencedores. Tentar-se-ia subverter ou contrariar com a literatura de *testimonio* esta mesma tendência da narrativa histórica, dando voz a quem não a tinha, reunindo e edificando até os documentos que dessem conta da história dos vencidos.

Do mesmo modo, é igualmente plausível a hipótese da vinculação desta mesma literatura à tese de Jean-François Lyotard (1979) sobre o fim das grandes narrativas. Este género ou, mais concretamente, a exigência do seu estabelecimento oficializado enquanto género literário sinaliza não apenas a compreensão de uma época que já não comporta uma meta-narrativa histórica na qual todas as singularidades se subsumissem, como também a reivindicação dessa mesma compreensão enquanto princípio norteador das práticas de escrita literária e das suas instituições. Contudo, o seu estabelecimento levanta alguns problemas.

No interessante capítulo «Testimonial Narratives: Whose Text?», do livro *The Social Conscience of Latin American Writing* (1998), de Naomi Lindstrom, encontramos a identificação e a descrição de algumas dificuldades suscitadas pela

literatura de *testimonio*. Alguns dos constrangimentos emergentes das tentativas de distinção entre o ficcional e o não ficcional são expostos ao longo do capítulo, bem como as contradições e limitações resultantes de cada uma das tentativas de definição do género. Entre elas o modo como, segundo esta autora, a literatura teria sempre procurado matéria para lá de si mesma (paradigmática desse processo criativo seria a literatura realista, segundo Lindstrom – identificação esta passível, igualmente, de ser problematizada). Deste texto, importa sobretudo reter o efeito de oscilação nas definições, patente na dificuldade em pensar as diferenças entre o documento (a narrativa documental) e o género *testimonio*, enfim, na dificuldade em definir o que pertenceria ou não ao campo do literário. Tais hesitações conceptuais e disciplinares expõem as tensões internas dos novos campos de estudo, alicerçados no cruzamento entre a historiografia, a antropologia, a etnografia, o direito e a literatura, e devem manter-se forçosamente no nosso horizonte.

Não nos demoraremos mais nesta apresentação esquemática da implantação do termo «testemunho» no seio dos estudos literários ocorrida nas últimas décadas. Em suma, em ambos os casos aqui evocados (*Zeugnis*, *testimonio*), trata-se acima de tudo de pensar a *função testemunhal* da literatura. No primeiro, o principal propósito do conjunto de textos será o de apontar para a catástrofe e para os seus efeitos latentes no plano social. A literatura e a arte, enquanto produtos culturais, ajudariam a expor o que permaneceria como substrato de memória colectiva. Isto torna-se assinalável sobretudo observando o recurso ao conceito de «trauma» e à noção de «memória» na sua relação com a psicanálise, através dos quais se efectiva uma leitura marcada pela lógica do sintoma, bem como se desenvolvem teses pelas quais se afirma o *indizível* ou o

irrepresentável (recorrendo-se, não raras vezes, à noção de «sublime»⁶). Já no caso da literatura de *testimonio*, como fomos dizendo, ela é desde logo e em si mesma explicitamente política. A sua fundação enquanto género ocorre em estreita relação com a perspectiva do compromisso literário relativamente às dimensões social, histórica e ideológica.

As duas linhas acabarão por se fundir nesse campo mais alargado dos «estudos de testemunho». Seligmann-Silva explica que a aplicação da expressão «literatura de testemunho», oriunda dos estudos literários latino-americanos, surgirá em primeiro lugar em contexto anglo-saxónico. Só a partir dos anos 90 se substituirá no contexto alemão a expressão até aí utilizada, *Holocaust-Literatur*, por *Zeugnisliterature* (literatura de testemunho), verificando-se nessa passagem marcas quer dos estudos da *Shoah* quer dos referidos estudos em que a América-Latina foi pioneira. Assinalando um conjunto de autores, alguns dos quais já aqui mencionados, esclarece o seguinte:

Não se procura normalmente nessa bibliografia definir de modo estrito o que seria a literatura de testemunho: de um modo geral, trata-se do *conceito de testemunho* e da forte presença desse elemento ou teor testemunhal nas obras de sobreviventes ou de autores que enfocam a catástrofe. (2005: 86)

A expressão «estudos de testemunho» pretende pois dar conta de um núcleo comum a ambas as linhas. Nos dois campos de estudo aqui evocados, frisemo-lo, trata-se muito fundamentalmente de considerar a elaboração dos textos em função do mundo e ainda do compromisso intencional e activo diante da realidade. Com os textos, através do princípio da representação – num sentido mais tendencialmente naturalista –, seria denunciada a injustiça ou a barbárie. Porém, sente-se a necessidade de legitimar tais funções. A par do aparecimento dos géneros mencionados, verificar-se-ia portanto o

⁶ Veja-se, a título de exemplo, o seguinte texto de Seligmann-Silva: «Do delicioso horror sublime ao objecto e à escritura do corpo» de *O Local da diferença* (2005), pp. 31- 44.

surgimento de novas críticas literárias, erigidas sobre teorias e conceitos práticos ou morais.

Perspicaz, já Eduardo Prado Coelho, na comunicação «Literatura e Testemunho» (proferida em 1998, embora apenas publicada em 2000), alerta para o facto de não se dever escamotear o fenómeno perceptível em algumas tendências das novas teorias, das quais os estudos sobre o testemunho fariam parte. Estas, segundo declara, pretenderiam uma alteração de fundo na orientação desconstrutivista a partir de uma abordagem de pendor ético: «há toda uma produção teórica contemporânea que pretende que nos aproximamos hoje de um paradigma ético na crítica literária» (2000: 41). Depois de uma alusão aos avisos de Jacques Derrida relativamente a tal inclinação crítica, e às reticências do mesmo diante dessas posições teóricas, não raras vezes, assentes no seu pensamento, Prado Coelho referir-se-á à obra de Robert Eaglestone, *Ethical Criticism. Reading After Levinas*, como obra-charneira⁷.

O livro em causa, de acordo com Prado Coelho, apresenta o problema com clareza. Robert Eaglestone entende que a questão em debate obriga a pensar a relação da(s) crítica(s) com diferentes concepções de leitura. Identifica pois no seu trabalho os «epi-críticos» e os «grafi-críticos» (servindo-se de uma distinção de Denis Donoghue). Os primeiros operariam através de uma leitura de tipo «transcendente»: «para eles, a linguagem é transparente, e é preciso atravessar a linguagem para chegar às pessoas, vozes, lugares, temperamentos, conflitos e reconciliações» (Coelho, 2000: 41). Deste grupo fariam parte Hopkins, George Poulet, Kenneth Burke, Paul Ricoeur e Martha Nussbaum. Para fazer as suas leituras, os segundos restringir-se-iam aos textos, à letra. Fariam parte deste outro grupo nomeadamente Roland Barthes, Paul de Man, Jacques

⁷ Eduardo Prado Coelho é a esse respeito bastante assertivo: “Gostaria apenas de assinalar que a questão está na ordem do dia, e que provavelmente evitá-la seria também confrontarmo-nos em certezas demasiado confortáveis.” (2000: 41)

Derrida ou Hillis Miller. Contudo o autor ressaltará o facto de Hillis Miller ter redigido também uma *Ethics of Reading*. Tal facto compromete, por um lado, o esquema que havia anteriormente delineado, e norteia, por outro, o autor na apresentação da sua tese, segundo a qual se torna urgente conceber uma nova forma de leitura, porquanto: «[N]either epi-reading nor graphi-reading offers a way of clarifying or justifying the ethics of criticism» (1997: 5). Sustentará, nesse contexto, a relevância acentuada do pensamento de Emmanuel Lévinas⁸.

Lemos com interesse o livro *Ethical Criticism. Reading After Levinas*. É de salientar em particular a acima exposta reivindicação de uma prática de leitura alternativa à clássica estrutura dicotómica imanência/transcendência. A par, importa reter o aviso de Prado Coelho sobre a tendência crítica no final dos anos noventa, pois de certa forma tal tendência relança a oposição problematizada por Eaglestone. Nela estão patentes as dificuldades nascidas do confronto com certos eventos históricos, a premente exigência ética de lhes responder, mas também o efeito reactivo à chamada teoria francesa das décadas de 60 e 70, segundo concepções um tanto ou quanto superficiais. Achar-se-ia na génese desse conjunto de estudos uma apreensão de cariz humanista, que recusa ver na arte um jogo gratuito face às condições históricas, sociais e políticas, considerando que, ao invés, ela deveria *garantir* no seu seio ou nos seus resultados uma dimensão moral ou pedagógica, útil à comunidade. A literatura é assim *lida* à luz das suas funções e dos seus efeitos.

Que alguns dos trabalhos integrados no chamado campo do *Ethical Criticism* somem à sua bibliografia Platão ou Aristóteles, aproveitando aquilo que nestes autores

⁸ É importante acentuar a relevância que a obra de Lévinas comporta para a compreensão de um modo alternativo da ética com relação à literatura. Sobretudo atendendo ao facto de Blanchot, como se verificará, no tocante ao pensamento do testemunho, dialogar com ele. Aliás, Eaglestone dedica as últimas páginas do seu livro à análise das críticas e dos comentários de Derrida e de Blanchot.

surge como a defesa da função prática da arte na *polis*, não suscitará pois grande espanto. Porque não queremos fazer uma enumeração exaustiva⁹, não se justificando ela neste ponto, aproveitaremos apenas algumas páginas de Wayne Clayson Booth, visto ser um dos autores pioneiros na fundação deste campo crítico. A leitura de algumas passagens do seu livro elucidará, por um lado, a natureza de tal viragem teórica e, por outro, os moldes como integra o pensamento de Platão e de Aristóteles.

Na introdução do primeiro capítulo, «Relocating Ethical Criticism», do seu livro *The Company we keep. An Ethics of fiction*, em que pretende explicar os pressupostos de que parte, Booth explicará a relação e o significado de três termos fulcrais para o seu argumento, são eles «Ético», «Carácter», «Virtude». A sua articulação encontra-se explicitada muito concretamente nas páginas dedicadas à «virtude», depois de o autor recorrer aos sentidos etimológicos e tradicionais de cada um deles:

Expanding our terms in this way exposes the falseness of any sharp divorce of aesthetic and ethical questions. If “virtue” covers every kind of genuine strength or power, and if a person’s ethos is the total range of his or her virtues, then ethical criticism will be any effort to show how the virtues of narratives relate to the virtues of selves and societies, or how the ethos of any story affects or is affected by the ethos – the collection of virtues – of any given reader. (1988: 11)

Segundo Booth, mesmo um autor como Oscar Wilde, tão recorrentemente associado à defesa da arte pela arte, pode ser tomado como objecto da crítica ética, se nele for discernido um programa para nosso (do leitor) aperfeiçoamento ou se ele nos esclarecer sobre o facto de algumas obras nos corromperem. Para Booth, seria possível

⁹ Veja-se, contudo, o volume *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory* (1998), organizado por Jane Adamson, Richard Freadman e Davis Parker, onde, de imediato, se esclarece: «[...] our critical traditions are formed by the likes of Aristotle, Pope, Dr Johnson, Matthew Arnold, Henry James, F.R. Leavis, and Lionel Trilling [...]»; ou livro *Aesthetics and Ethics: Essays at the intersection*, organizado por Jerrold Levinson (também de 1998), no qual dois dos ensaios conjugam Platão e Aristóteles (a saber, os artigos de Noël Carroll e de Gregory Currie), para apontar apenas alguns casos.

encontrar nos textos deste escritor os indícios de um programa de cariz ético, implicando este não apenas as reformas individuais, mas igualmente as de toda uma sociedade e época. Não examinaremos a fundo os argumentos do autor a respeito da potencial dimensão ética nas obras de Wilde, porquanto não se revela necessária tal análise neste trabalho. Citaremos apenas mais uma passagem, na qual se torna clara a comunhão entre a perspectiva dos efeitos morais da literatura e a evocação de Platão e de Aristóteles: «[W]hen we talk about changing persons we are also talking about changing societies. *As most philosophers from Plato and Aristotle on have insisted, ethics and politics depend on each other*» (sublinhados nossos, 1988: 12). Convém ainda assinalar a presença do pressuposto da representação na explanação de Booth. O leitor pode aperfeiçoar as suas virtudes (ou, pelo contrário, corromper-se) lendo nas personagens, eventos, acções, enfim, nas *descrições* disponíveis nos textos, a representação de valores, tendências, caracteres. Esta ressalva é de importância máxima, pois elucida o facto de a proposta de Booth ser coincidente com um programa de leitura, radicado na lógica do reconhecimento e perspectivando a potencial utilidade pedagógica dos textos. Depois desta pequena incursão às páginas iniciais do texto de Booth, voltemos mais propriamente à nossa discussão.

Lembrando os dois campos de estudo evocados por Seligmann-Silva e consideradas as reticências de Prado Coelho relativamente ao aparecimento da crítica ética, pode concluir-se o seguinte: embora o interesse sobre a possibilidade do testemunhal em literatura tenha vindo a aumentar nas últimas décadas, grande parte dos trabalhos até aqui realizados procuram pensá-lo estritamente a partir da perspectiva do relato ou da representação. Quando está em cena a hipótese de uma dimensão testemunhal de um texto, a ficcionalidade é subsumida no alegórico ou no metafórico, como podemos observar na leitura de Cathy Caruth sobre *La Peste* de Albert Camus, no

livro escrito em parceria com Felman (1992). Tais concepções, por conseguinte, restringem ainda o pensamento do testemunhal na literatura a funções retóricas e a programas acentuadamente conformes ao «testemunho» tal como concebido noutros jogos de linguagem. Impele-nos à feitura deste trabalho a convicção forte de que existem relações entre a literatura e o testemunho fora da dependência de concepções jurídicas, gnoseológicas ou historiográficas do conceito.

Todavia, é de salientar o seguinte: a nossa preocupação não se confunde com a problematização dos estudos da crítica ética ou das duas linhas dos estudos literários identificadas por Seligmann-Silva. Pretendemos antes procurar um outro modo de considerar o *teor testemunhal na literatura*, averiguando a hipótese de distinguir o testemunho das reflexões que o vêem enraizado na ideia do relato ou da denúncia. Ambicionamos pensar uma ideia de testemunho concomitante com a autonomia dos textos/objectos de arte, sem que esta signifique um estado de excepção, ou seja, uma distância radical relativamente ao exterior. Tratar-se-á então de pensar um teor testemunhal que não anule de todo a ambiguidade e o devir dos textos.

A nossa dissertação passará pela reflexão sobre o encontro tenso entre a dimensão testemunhal da literatura e o seu teor ficcional. Entendemos por ficcional não um suposto carácter *irreal* ou *simbólico* dos textos, mas a ambiguidade da sua linguagem resultante do vazio ou da ausência – do objecto e do destinador – ou do jogo da escrita. Daqui pode igualmente surgir a figuralidade (Lyotard, 1971) amplamente analisada em *Discours, figure* (1971)¹⁰. Tratar-se-á, pois, de apreciar, sublinhe-se este ponto, a tensão e a reunião entre a obra e a sua «exterioridade».

¹⁰ Jean-François Lyotard começa por dizer que o pensamento conceptual e abstracto tem dominado a filosofia desde Platão, recusando e anulando a experiência sensitiva ou sensual, separação que se reflectiria nas dicotomias ler/ver, linguagem/visível, discurso/figura. Lyotard pretende abalar estas dicotomias, mostrando como o discurso não se resume à significação e à racionalidade, comportando

Se nos detemos na questão da autonomia – até certo ponto, ela será aqui defendida –, é porque esta se apresenta como o principal obstáculo à consideração de um teor testemunhal na literatura, quando a opacidade dela é igualmente ponderada. Se o texto é autónomo como é que pode dar testemunho? Se o texto é ficcional a tal ponto que embaraça a fixação de sentido, seria nessas condições testemunho de quê? Está pois em causa um conjunto de oposições binárias, tais como factos/ficção, realidade/arte, mundo/representação, memória/invenção, memória/esquecimento, fala/escrita, arte/lei, entre outros, que tentaremos reequacionar.

Esta dissertação visará, por conseguinte, expor os modos mediante os quais a reflexão em torno da noção do teor testemunhal nas obras literárias implica:

1) a compreensão da dissipação do sistema binário das dicotomias pensadas nos moldes anteriormente expostos, 2) a exposição da complexidade relacional entre os diferentes termos, 3) a desnaturalização daquilo que, em suma, não diz respeito senão a uma forma histórica e ideologicamente fundada de considerar a literatura, a saber, o paradigma mimético (segundo Philippe Lacoue-Labarthe (1989), a «mimese restrita», enquanto duplicação do dado, em contraste com a «mimese geral»), que tantas vezes a isolou e desclassificou da sua possibilidade crítica, no sentido mais amplo do termo.

Para isso, trataremos de apontar os problemas e discussões gerados pela consideração da autonomia e da heteronomia, tentando de algum modo esboçar uma possível, embora precária, resposta.

energia, força, expressão e afecto, o não-sentido, isto é, o seu outro. A figura como que seria a exterioridade do próprio discurso. Não pretende Lyotard provar a supremacia da figura sobre o discurso. A questão é, antes, a do encontro. Segundo o autor, o grande erro do estruturalismo estaria precisamente no facto de conceber o figural em termos estritamente discursivos, ignorando assim os diferentes modos como estes elementos podem operar. Admitindo a tese de Lyotard, torna-se mais fácil conceber a nossa hipótese.

Autonomia e heteronomia

Quando o termo «literatura» deixa de estar associado ao conjunto indiscriminado de textos que medeia o conhecimento ou saber humanos, isto é, quando passa a ser perspectivado na sua relação com universo da escrita artística, os problemas da teoria estética já se encontram automaticamente nele implicados. Não se tratará certamente de um mero acaso a quase simultaneidade do surgimento da noção de «literatura», na sua acepção moderna (essa que é possibilitada precisamente com a autonomização da escrita), e o aparecimento da Estética enquanto disciplina filosófica.

Senão vejamos: os dois volumes da *Estética* de Alexander Gottlieb Baumgarten surgem respectivamente em 1750 e 1758, e neles encontramos os primeiros argumentos explícitos a favor da autonomia da estética; quarenta anos mais tarde, em 1790, Immanuel Kant publicará a *Crítica da faculdade do juízo*. No que diz respeito à literatura, segundo Prado Coelho, «é fundamentalmente com Diderot (em texto de 1751), com Marmontel (em *Éléments de littérature* de 1787) e com Mme. de Staël, e a sua obra *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, publicado em 1800, que um novo uso [da palavra *literatura*] se impõe» (1982:174), salientando o autor, todavia, o facto de não se encontrar esta nova concepção isenta de contradições e equívocos.

O processo de autonomização da arte e da literatura, coincidindo com a fixação dos campos estético e literário nas suas vertentes institucionais e disciplinares, põe em jogo várias figuras e reflecte o conjunto de contradições na base da legitimação da autonomia. Desde logo, a autonomização é paradoxalmente garantida por entidades externas – como o sistema jurídico para a constituição e a defesa dos direitos de autor

(propriedade intelectual) –; depois, necessita de uma comunidade que ofereça critérios de classificação, que prepare ou informe o público – a crítica e as academias –; e, por último, considerado o argumento de Alain Viala (1985), ela relaciona-se intimamente com a exigência do reconhecimento social ou público.

Esse processo de constituição de campo literário é problematizado por Pierre Bourdieu (1970) – autor referido por Viala logo na introdução do seu livro. Segundo o sociólogo, a institucionalização – efectuada com o aparecimento de especialistas e com o surgimento da figura autoral – teria adoptado a questão da autonomia para sua própria legitimação. A autonomia serviria para delinear e circunscrever uma área de estudos, facultando, simultaneamente, o domínio e manutenção da mesma pelos peritos. Por outras palavras, tratar-se-ia da criação de um campo cultural motivando a sua própria validação e efectivando distinções entre os entendidos e os ignorantes, a arte erudita e a arte popular, entre outras. Enveredar por esta crítica implica a observação das consequências que dela decorrem, como seja, a reunião entre o «jurídico e o teórico» (Lopes, 1994: 125), pois a subsistência dos campos literário e estético dependeria das próprias leis por eles fundadas. Ou seja, a teoria da literatura e os estudos literários pretenderiam identificar a lei que valida cada texto enquanto coisa pertencente ao campo literário, constituindo o campo neste mesmo processo.

Em síntese, a crítica à autonomia apresenta duas formas: 1) assinalando que, na clivagem entre a experiência da arte e os outros modos de experiência e de pensamento, se neutraliza a possibilidade do jogo da arte com o que está para lá dela ou a sua efectividade no real; 2) notando a aplicação de leis gerais de selecção e de classificação sobre objectos (textos literários ou obras de arte) que, precisamente, por meio da sua singularidade, tenderiam a perturbar e a subverter essas mesmas leis, não admitindo qualquer circunscrição. As contradições resultariam então da tensão entre a exigência do

reconhecimento universal e a singularidade dos objectos de arte/textos. Se os campos institucionais se constituem a partir da exigência da autonomia dos textos, não podem deixar de se contradizer quando se auto-promovem a entidades avaliadoras – pois, como é que se poderia avaliar o que é único, ou seja, como é que se estabelece a lei (sempre universalizante) quando o que está em cima da mesa é a mais radical singularidade?

Contra ou a favor da autonomia, qualquer uma das posições atesta a preocupação relativamente à definição das funções e aos modos de ser da arte. Apesar de aparentemente existirem duas atitudes opostas, em ambas se procura, a partir deste debate, legitimar a existência dos *objectos da literatura*, bem como dos estudos literários. O debate pode ser perspectivado segundo dois casos paradigmáticos, configurados através da oposição radical entre a concepção de uma arte pela arte e a concepção de uma arte socialmente comprometida. Como veremos, as duas categorias são elas mesmas difíceis e apresentam problemas que não podemos descurar.

Se se reclama a autonomia total da arte – como geralmente se pensa ter sido o caso, entre outros, dos poetas Mallarmé e Valéry –, esta corre o risco de se isolar na sua própria esfera, perdendo como tal qualquer possibilidade de efeito sobre o mundo para lá de uma concepção simplesmente esteticista, burguesa, enraizada no entendimento da pura contemplação/fruição (sensitiva). Fetichista portanto, reduzindo a obra, no limite, a mero objecto decorativo. Por outro lado, pensá-la enquanto discurso ou objecto devedor das ideologias partidárias ou na dependência directa da ordem social, moral e política – como seriam os casos das obras de Brecht e de Sartre¹¹ –, seria convertê-la, enfim, em uma função meramente institucional. Visar-se-ia, neste caso, a apresentação de teses

¹¹ Trabalharemos um pouco a concepção de Sartre sobre o compromisso e a responsabilidade do autor na secção 3 do primeiro capítulo, mostrando o contraste entre as afirmações deste filósofo e as considerações de Blanchot.

doutrinárias, morais ou ideológicas, pelo que o objecto passaria a ser, na sua vertente instrumentalizada, um meio para a comunicação positiva de conteúdos e valores.

Existe pois a necessidade de evitar a apologia radical da autonomia, porquanto esta poderá desembocar numa compreensão empobrecedora do encontro com a arte. A categoria da contemplação é certamente uma das mais proeminentes manifestações de um estrito entendimento da autonomia¹². Paralelamente, é de evitar a tese sobre o comprometimento da arte que, no limite, a circunscreve a funcionalidades e, como já dissemos, a reconduz aos campos da comunicação, no seu sentido mais convencional. A circunscrição da literatura a tais programáticas constrangeria decerto a sua potencialidade, como, de resto, a potencialidade da própria linguagem. Ambas as teses, se defendidas até ao limite e de acordo com posições contrastantes, se não mesmo antagónicas, significariam o cessar do movimento da obra enquanto coisa ainda por realizar, e implicariam, finalmente, a conformidade ao princípio da identidade. A arte comprometida supõe a constituição de um sistema de razões, por motivos de legitimação, pelo qual se garante que *as obras servem para*; a autonomia radicalizada negaria o *fora* ou a dimensão não artística da arte, isto é, torná-la-ia uma totalidade e anularia o seu jogo, o seu inacabamento e, por conseguinte, o seu porvir.

Será forçoso salvaguardar a ideia de autonomia, embora mantendo a seu respeito uma perspectiva crítica. Devemos adoptá-la enquanto problema reflexivo, na esteira do que é defendido por Silvina Rodrigues Lopes (1994:185), nesse portentoso texto crítico *A Legitimação em Literatura*, que tem orientado estas linhas. A autonomia pode, pois, ser sustentada se a entendermos enquanto estratégia de deslocação e não como uma forma de distinção (Bourdieu, 1979). Ela é válida para evitarmos constituir uma

¹² Blanchot, por exemplo critica a contemplação passiva que resultaria do “interesse desinteressado” proposto por Kant, como veremos na secção dedicada à questão do sujeito (a secção 2 do primeiro capítulo).

identidade una e institucionalizada da arte e como princípio de liberdade diante de cumplicidades sócio-políticas ou religiosas ou dos critérios da razão.

Aliás, devemos esclarecer o seguinte: a tensão entre o carácter autónomo e heterónimo reflecte-se nas obras daqueles que teriam tomado uma posição firme a respeito. Porque não existe, em suma, uma radical e real separação entre a autonomia e a heteronomia dos textos literários, essa indissociabilidade encontra-se presente quer nas obras de Valéry e de Mallarmé quer nas obras de Brecht e Sartre, que acima mencionámos como exemplos extremos. Nem a obra de uns se mantém num estrito horizonte autotélico, desde logo porque a linguagem é também comunitária e acarreta uma série de outras forças (as que Lyotard nomeia, para além da sua historicidade ou memória), nem a obra de outros, por mais aguda que seja a sua vontade de fazer dos romances ou das peças mensagens de conteúdo positivo, anula a ambiguidade de uma linguagem passível de ser lida sob diversos e múltiplos ângulos. Examinaremos adiante esta última observação, visto ser o argumento principal de Blanchot e de Bataille, entre outros, contra a «literatura comprometida» sartriana.

Poder-se-ia então pensar num tipo específico de autonomia, aquele que estaria implicado tanto no «neutro», tal como tematizado por Blanchot, como, ainda, no «nada», conforme pensado e proposto por Beckett. Consistiria este, em ambas as declinações, num despojamento consequente da linguagem em jogo no texto, o qual permitiria, concomitantemente, a sua abertura. A obra inacabada manteria pois uma *disponibilidade* (da ordem do abandono, da inactividade ou do impoder) para se ir constituindo nas diferentes leituras, sem anular o «fora», a relação com o «outro», que se daria no âmago mesmo da linguagem, tratando-se assim de uma memória imemorial, o «rumor indistinto».

Literatura, ficção e testemunho – o gesto da invenção em Blanchot e Beckett

Tais considerações importam para pensar neste trabalho o «testemunho». Se pensarmos nos estudos que mais têm examinado este mesmo termo na sua relação com a literatura, verificaremos que o conceito se aproxima das concepções de índole heteronómica, vendo-se no testemunho uma relação privilegiada entre a escrita e a comunicação – de eventos, factos, contextos, histórias. E, todavia, o que aqui se experimentará perspectivar é, precisamente, um modo alternativo de testemunho, pesadas algumas das afirmações de Beckett e de Blanchot no rescaldo dos eventos históricos que marcaram a segunda metade do século XX.

Um dos suportes para a nossa convicção a respeito de uma compreensão outra do testemunho, a par da prolongada conversação com os textos de Beckett e de Blanchot, foi o texto de Jacques Derrida, *Demeure, Maurice Blanchot* (1998). Nele, o filósofo desenvolve o seguinte argumento: na medida em que não pode ser confundido com o evento e é uma construção discursiva, o testemunho inclui sempre a possibilidade da ficção. Não se confunde o testemunho com a prova. Por isso, o seu valor de verdade depende, em larga medida, do acto de fé do interlocutor (ou leitor, acrescentaremos). Prosseguindo com uma leitura sobre o texto de Maurice Blanchot, *L'Instant de ma Mort* (1994), Derrida considerará a dimensão de segredo do testemunho, porque sempre singular, único e, em última análise, inverificável nos seus fundamentos. Ora, interessamos justamente pensar essa dimensão do segredo – oferecida à luz do dia (*La folie du jour*) –, estando ela envolvida com a singularidade de um idioma, com o esquecimento, com o infundamentado, enfim, com o «fundo informulado de uma vida» (Herberto Helder, 2004: 109).

Derrida mostra ainda que o que é pensado enquanto relato fidedigno de factos depende da e é afectado pela ficcionalidade. Não pode a ficcionalidade ser aqui confundida com a simples mentira ou o perjúrio, ela é desde logo uma especificidade da linguagem e da própria enunciação, como acto discursivo. De imediato esta constatação obriga à reapreciação da oposição entre os discursos de verdade, como os relatos, testemunhos, diários, autobiografias, e os textos de ficção. Por conseguinte, ela implica também um reexame da questão do género.

Por outro lado, e este é um ponto importante, pois trata-se muito concretamente da nossa hipótese de pensamento, a memória em jogo na linguagem não se circunscreve à evocação ou à descrição de factos e de saberes. É possível que a linguagem não restitua apenas os elementos advindos do exercício rememorativo de um sujeito, e seja ela mesma atravessada por um fundo de memória. Se admitirmos que a linguagem acarreta uma memória supra-individual, encontramos uma razão para abraçar a hipótese de um carácter testemunhal desvinculado dos campos jurídico, historiográfico ou científico. Nestas condições, mesmo o texto que imediatamente se assumisse enquanto artifício ou simulacro, recorrendo às mais variadas estratégias (pela afirmação do género, por exemplo, ou pela retórica do fingimento), pode acarretar um rasto de memória sem lembrança, uma memória imemorial.

Interessa-nos pois contemplar esta possibilidade a par de uma meditação sobre as obras de Blanchot e Beckett, já que tão frequentemente se as interpela à luz de um negativismo e se as interpreta como fruto do niilismo ou do absurdo (em termos muito convencionais e análises que se nos afiguram pouco finas)¹³. Mais do que afirmar a pretensa desvinculação do literário ou do artístico relativamente ao que lhes seria alheio,

¹³ A manter a hipótese segundo a qual o que estaria em causa nos textos de Blanchot e Beckett seria o niilismo ou o não-sentido, talvez fosse interessante explorá-la até ao limite, procurando entender o que aí se joga. Considerar, por exemplo, que este sem fundo do sem-sentido iria a par de uma rejeição do discurso da comunicação que domestica e absorve sem resto as tensões e crises da linguagem, num esquema que a torna apropriável e imediata.

estes textos problematizam os seus modos de compreensão e de relação com a alteridade. É nessa exacta medida que, a nosso ver, distintamente desconcertam as convenções pilares do testemunho, associadas sobretudo ao campo legitimador do direito ou do conhecimento.

Em Blanchot esse processo é marcado pela insistência na narrativa impossível, a da experiência do instante da morte própria, que afinal põe em causa as principais categorias associadas à narrativa testemunhal, como sejam o sujeito e a presença, isto é, abandonando quer a gnoseologia quer a ontologia como molduras do discurso. Existe nesse gesto a problematização da obediência da forma narrativa aos critérios da história, repensando-se no mesmo passo a temporalidade e os processos de temporalização que pudessem estar em jogo na escrita. Em Beckett, por sua vez, pensa-se o lugar que os outros, os mortos, ocupam em cada um de nós, fazendo-se memória imemorial, tradição ou tensão na linguagem. Trata-se, fundamentalmente, de uma compreensão próxima àquela que é exposta por Derrida quando fala do «monolinguismo do outro»: uma estranha condição para o exercício da língua, jogando-se este sempre entre a matéria herdada, a historicidade da palavra e o contributo singular (a re-invenção) de cada falante-escriptor-legente.

Expostas as razões pelas quais consideramos pertinente a meditação em torno do testemunho e os motivos pelos quais evocamos Beckett e Blanchot para o pensar, é chegada a altura de dar conta do plano desta dissertação. Talvez este pequeno esboço esclareça os movimentos da reflexão que aqui pretendemos tecer. Começemos, pois. O primeiro capítulo da nossa dissertação incidirá sobretudo numa dimensão aparentemente anti-testemunhal, já que pretendemos descobrir em que medida é que, em Blanchot e Beckett, se assiste à desmontagem de uma ideia de testemunho associada às ordens do discurso e do saber. Assim, problematizaremos o papel do sujeito, a noção de

comunicação enquanto transmissão de conteúdos, a referencialidade, a presença ilocutória ou de sentido. A relevância desta análise agudiza-se se tivermos em linha de conta o facto de tais critérios serem geralmente percebidos – segundo o direito, a ciência, a história – como as condições *sine qua non* do testemunho.

Num segundo capítulo importar-nos-á sondar detalhadamente a questão da temporalidade e os modos como esta é ponderada por Blanchot e por Beckett. Se admitirmos que a temporalidade da escrita já não está refém nem da ordem da representação do vivido, pela qual se construiria uma narrativa dos eventos passados, nem da ordem progressiva ou sequencial – anulada pela compreensão da escrita fragmentária e pela não submissão da narrativa aos critérios que orientam a produção do discurso histórico –, o testemunho em foco só pode dar-se como força deslocante. A propósito, deter-nos-emos também na particularidade da *memória poética*. Não coincidindo esta com a faculdade rememorativa de um sujeito, ela será sobretudo uma memória pensante e em devir, conforme procuraremos explicitar.

A relação do tempo com os textos tratados é deveras intrincada e complexa. Desde logo, nenhum texto se esgota no simples momento de inscrição, no conjunto de presenças circunstanciais que determinam o presente. Tal facto parece implicar uma necessária visão crítica do que possa ser a função documental da literatura. A questão da temporalidade não é separável de uma premente necessidade de tomar a metamorfose dos textos, o seu porvir. Daí também a importância, capital, da consideração da leitura enquanto imprescindível para o seu acontecimento – suplemento, transmutação, multiplicidade. Ideias tais como a da «exigência fragmentária», «diferença e repetição», ou «futuro anterior» farão por isso parte desse segundo bloco.

Concluiremos (sem todavia podermos, no limite, concluir) aludindo à questão da «dádiva» ou do «dom». A dádiva da literatura coincidiria com o seu endereçamento aos

que vêm (uma *comunidade inconfessável*, conforme o título de Blanchot), ressaltando nesse gesto a sua dimensão testamentária e testemunhal. Tratar-se-á de considerar que nos textos convergem memória, invenção e devir.

Em síntese, este trabalho visará, mesmo que nem sempre de forma declarada ou imediata:

1. Analisar os modos como os textos escolhidos perturbam as compreensões mais convencionais de testemunho, sobretudo nas suas concepções jurídica e gnoseológica. Veremos, por exemplo, a partir da declaração da morte como lugar de onde se cria a voz testemunhal, ou da errância enquanto mote da invenção, como há a interrupção do pressuposto do sujeito pleno, que certificaria a totalidade da narrativa, segundo as regras do bem dizer e do bem pensar. O sujeito enquanto unidade de sentido é igualmente sobrelevado pela potência significativa dos textos e pelo fundo de memória em jogo na linguagem. (Capítulo I)
2. Averiguar como o testemunho perturba os critérios de atribuição e de distribuição do valor de ficção ou de real das linguagens. O que está em causa, neste ponto, é fundamentalmente a dissolução da cisão entre factualidade e ficcionalidade na literatura. Mas também, a denúncia do princípio da verosimilhança enquanto estratégia retórica imposta pela(s) Lei(s) (a determinação causal ou a lei da unidade da composição com vista a um fim) que constrange(m) a imaginação, tal como entendida por Baudelaire¹⁴. Admitindo esta faculdade, segundo a perspectiva baudelairiana, ela encontrar-se-á em estreita relação com a memória-operação,

¹⁴ Tomemos em consideração a terceira e quarta cartas de «Salon de 1846» (1846), «III. La reine des facultés» e «IV. Le Gouvernement de l'imagination». Nelas encontramos a descrição da imaginação enquanto faculdade que excita e põe em jogo todas as outras faculdades. A imaginação seria, para Baudelaire, análise, síntese, sensibilidade, e porém sempre outra coisa que ultrapassa estes domínios. A imaginação não se confunde, portanto, com a fantasia. Ela é, digamo-lo uma vez mais, uma faculdade que joga e põe em movimento as outras, fazendo-se força que excede o domínio do possível, que ilimita ou infinitiza.

memória pensante, na criação de linguagens, de pensamento e de mundo. Estas questões estão patentes em textos como *L'Instant de ma mort* e *La Folie du jour*, relativamente aos quais assistimos à oscilação entre o que é entendido como literal e figurado. Caberá, a respeito deles, então, proceder à problematização dos «géneros literários» que, de algum modo, actuam na dita repartição do estatuto das linguagens entre ficcional e não ficcional. (Capítulo I e II)

3. Considerar a relação entre a memória e o esquecimento – consideração implicada, desde logo, pela oscilação referida no ponto anterior –, porquanto só com o esquecimento se abre caminho à faculdade da imaginação. Como dissemos, esta não se opõe radicalmente à memória, antes fazendo dela um movimento, ao invés de remetê-la para a cristalização do hábito, isto é, de reificá-la. *L'Innommable*, de Beckett, ajudar-nos-á a perspectivar a impossibilidade de criarmos discursos impermeáveis às memórias e às palavras dos outros, mostrando que a linguagem excede a dimensão individual do sujeito. É já ela memória imemorial e, contudo, matéria ainda em curso, em devir. Importante será salientar a ideia do fragmentário, princípio de deslocação pelo qual emerge o «pensamento do fora» ou o «desastre», segundo Blanchot. (Capítulo II)
4. Determinar, enfim, em que medida se pode manter a noção de testemunho, na sua relação com a literatura, a partir das ideias de dádiva e de devir, isto é, a partir da sua dimensão testamentária, da herança que dela, literatura, recebemos: em Beckett, na inesgotabilidade do dizer; em Blanchot, na incomensurabilidade de qualquer texto. Aludiremos, deste modo, e em suma, ao secreto de cada testemunho – tomando de empréstimo uma vez mais o verso de Herberto Helder do segundo

poema de «Poemacto», ao *fundo informulado de uma vida*¹⁵ –, o *inominável*, o impensado, o por vir. (Epílogo)

¹⁵ Serve esta pequena nota apenas para dar conta de algumas linhas de força que encontramos no poema de Herberto: «Minha cabeça estremece com todo o esquecimento./ Eu procuro dizer como tudo é outra coisa./ Falo, penso./ Sonho sobre os tremendos ossos dos pés./ É sempre outra coisa,/ uma só coisa coberta de nomes./ E a morte passa de boca em boca com a leve saliva,/ com o terror que há sempre/ no fundo informulado de uma vida.» (2004: 109). Entre outras coisas igualmente notáveis, verifique-se a importância do esquecimento para o movimento do imaginário, vejamos como ali falar corresponde a pensar, a menção ao sonho (imaginação/visão), e em versos que aqui não transcrevemos, o encontro entre diferentes temporalidades – uma memória do esquecimento, o devir, o amor pelas coisas futuras, e a importância do jogo que acompanha a enunciação de uma promessa, «eu jogo, eu juro».

I. QUE CONDIÇÕES PARA O TESTEMUNHO?

Blanchot e Beckett: idiomas da interrupção

1. A propósito do despropósito – *Diante da lei*

Invisiblement, l'écriture est appelée à défaire le discours dans lequel, si malheureux que nous croyons être, nous restons, nous qui en disposons, confortablement installés. Écrire, sous ce point de vue, est la violence la plus grande, car elle transgresse la Loi, toute loi et sa propre loi.

Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*

The danger is in the neatness of identifications.

Samuel Beckett, «Dante... Bruno... Vico... Joyce»

olhos de cigana oblíqua e dissimulada

Machado de Assis, *Dom Casmurro*

Pensar o testemunho a partir dos textos de Maurice Blanchot e Samuel Beckett não é tarefa fácil e adivinha-se mesmo, para a levar a cabo, um extenso rol de dificuldades. A estranheza que o tema desta tese pode suscitar parece resultar do facto de se associar o conceito a concepções sobre a literatura que as obras dos autores acima evocados recusariam, explícita ou tacitamente. De certo modo, esta noção, no seu sentido mais comunmente aceite, implica – de acordo com aquilo que fomos adiantando – que se reconsidere a função de sujeito, o conteúdo comunicativo (segundo uma lógica de equivalência) e a referência, elementos que foram problematizados sobretudo pela teoria estruturalista e pós-estruturalista, bem como, assim o veremos, pelos escritores que aqui nos ocupam¹⁶.

¹⁶ A propósito das implicações teóricas que a introdução do conceito de «testemunho» nos estudos literários tem, o texto de Eduardo Prado Coelho surge-nos como uma belíssima pedra-de-toque. Leia-se: «[P]oder-se-á perguntar até que ponto a formulação proposta – literatura e testemunho – não implica uma viragem no âmbito dos estudos literários. E a razão é simples: falar em testemunho, ou, se preferirmos, na função da testemunha na sua relação com a função literária (problemática que, entre nós, poderíamos ir procurar, por exemplo, em Jorge de Sena), não será de facto recuperar num só gesto o sujeito [...] e a referência [...]? Se tivermos em conta que esta mudança ocorre no interior do desconstrucionismo, teremos de reconhecer que, entre o famoso “não há exterior do texto” [...] e a actual orientação

Que estes autores não consideram positivamente as funções enumeradas (função de sujeito, função comunicativa e função referencial) atestam-no as palavras – dificilmente poderíamos dizer «conceitos» – por eles empregues a propósito da literatura ou da escrita. O «nada» de Beckett¹⁷ ou o «neutro» e o «impessoal» de Blanchot, a que já anteriormente aludimos, são exemplos de algumas palavras a que os autores recorrem amiúde para sustentar, até certo ponto, a autonomia dos textos e a sua demarcação em relação às funções que indicámos. Mas compreender-se-á tanto melhor estes termos quanto mais se vir neles o gesto decisivo pelo qual se procura evitar a confusão, que não raras vezes surge, entre a literatura e o campo da comunicação/informação, e/ou a sua absorção pela cultura¹⁸. Trata-se, por isso, da parte de ambos, segundo cremos, menos de uma radical apologia do carácter autotélico dos textos do que do estabelecimento de uma rigorosa distinção entre a escrita e o âmbito da informação, através da qual se liberta o «espaço literário» dos domínios dos saberes e

vincadamente “autobiográfica”, existe uma mudança de vulto» (1999: 37). Notemos, contudo, que a concepção de testemunho em Jorge de Sena está longe de ser confundida com o testemunho na sua acepção jurídica. No prefácio de *Poesia I* (1961), o poeta explica: «*Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de facto*» (1961: 11-12). Contrariamente ao que por vezes parece ser a leitura mais imediata, não há uma absoluta oposição ao «fingimento» pessoano, antes um contrapeso. Sena admite a importância do «fingimento» enquanto artifício necessário à experimentação da poesia. O que este poeta não admite é que a poesia se esgote nesse mesmo artifício ou que com ele seja confundida. Existe, para Sena, o perigo de se intelectualizar a poesia a partir da ideia do «fingimento», deixando de lado uma energia do poético que não é da ordem do engenho. O testemunho, se lermos lentamente o texto de Sena, aparece ali como o dom de um excesso (dar de nós mais que nós): «*com que, dando de nós mais que nós mesmos, testemunhamos do mundo que nos cerca, como do mundo que, vivendo-o, nós próprios cercamos do nosso material cuidado*» (1961: 11), pelo que nunca seria o testemunho como o prevê a lei.

¹⁷ Considere-se, por exemplo, a bem conhecida afirmação de Beckett sobre arte, do texto «Three Dialogues» (1949): «The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, together with the obligation to express» (1949: 17). Mas também o significativo título *Textes pour rien*.

¹⁸ Veja-se o texto de *L'Amitié* (1971) «Les Grands réducteurs», a ironia desde logo instalada na relação entre o adjectivo «grandes» e o substantivos «redutores». Neste texto, Blanchot explica que, segundo a sua acepção, os «redutores» são aqueles que pretendem reduzir o irreduzível aos princípios da compreensão e do reconhecimento. Enumerará e descreverá um conjunto de estratégias (prémios, cerimónias, divulgação, criação de instituições) pelas quais se tentaria absorver a força de textos, imagens, composições, na homogeneidade do sistema da cultura.

das disciplinas instituídos¹⁹. Tanto é assim que esses termos apontam igualmente para a abertura dos textos, para o seu inacabamento.

Ora, encontramos aqui um primeiro ponto de ancoragem no qual podemos sustentar a nossa tese e repensar, num primeiro passo, a aparente incompatibilidade entre o testemunho e, se o podemos dizer deste modo, as meditações estético-literárias dos nossos autores. Esse sensível ponto de equilíbrio é justamente a emancipação da noção de «testemunho» relativamente à ordem do saber ou, melhor, relativamente a certos protocolos e prescrições associados a modos de constituir conhecimento²⁰. A ideia de que existe tal diferença aparece claramente delineada no sintético, embora revelador, texto de Eduardo Prado Coelho, intitulado «Literatura e testemunho» (1999). Nele se diz:

Em primeiro lugar, é preciso distinguir entre testemunho e o mero relato. Notemos que a distinção recobre a tradicional oposição lacaniana entre saber e verdade. O relato transmite informações, é da ordem do saber. O testemunho insere-se no paradigma que diz “eu, a verdade, falo”. (1999: 37)

Já Jacques Derrida, no final de um texto que precede alguns anos *Demeure*, *Maurice Blanchot*, sugestivamente intitulado *Passions* (1993), evocava a distinção : «Car on ne réconciliera jamais, c’est impossible et il ne le faut pas, la valeur d’un témoignage avec celle du savoir ou de la certitude» (1993: 70). Não deixa de ser significativo que, tendo por pano de fundo as considerações de Derrida, Eduardo Prado Coelho, num gesto análogo, retire a noção de «testemunho» da ordem do saber e a

¹⁹ Que não se trata de uma apologia radical da ideia de autonomia comprovam-no outros termos criados pelos autores para dar conta do que entendem ser a complexa rede implicada no espaço literário: o «fora», o «outro» de Blanchot, ou a «expressão» de Beckett, por exemplo.

²⁰ Se usamos o termo «emancipação» é porque temos em atenção o facto de nem sempre ter existido uma separação nítida entre a noção de «testemunho» e o saber ou o conhecimento. O empirismo (bem como, embora de modo um pouco mais complexo, a fenomenologia) dá-nos conta disso. Veja-se, pois, o texto de David Hume, *An Enquiry concerning Human Understanding* (1777), no qual o filósofo dedica várias páginas ao testemunho enquanto modo de acesso ao conhecimento.

relacione com a «paixão pela verdade» (sublinhados nossos, 2001: 38)²¹, apontando desse modo para uma deslocação epistémica, a nossos olhos decisiva.

Tomemos portanto essa «paixão pela verdade» como pedra-de-toque para um entendimento mais profundo da articulação entre o testemunho e o «espaço literário». Tal como é tematizada por Derrida, a paixão acima mencionada está directamente relacionada com a impossibilidade de o testemunho se apresentar como prova, já que, de cada vez que se presta testemunho, existe a possibilidade da mentira, do perjúrio ou, saindo do âmbito, mais ou menos restrito, da ordem moral e da ordem jurídica (abandono determinante, por sinal), da ficção. A constatação dessa falha (vazio ou obscuridade), perturbando ela toda a suposta linearidade testemunhal, equivale ao ponto de indecidibilidade entre a atestação e a ficção. A palavra testemunhal ganha, pois, particular interesse pela sua estrutura singular. Se, como dissemos, ela mantém, mesmo na sua enunciação pública, uma margem de incerteza, no que diz respeito à definição da sua natureza ou da sua essência poder-se-á assumir que é simultaneamente manifesta e secreta, clara e obscura. Esta flutuação estrutural, que embaraça o juízo e dificulta a identificação de qualquer limite estável entre a palavra do real e a palavra da ficção, é aquilo que fará com que o testemunho passe da ordem do saber para o plano da paixão (o qual não anula o saber, antes supõe, simultaneamente, um não-saber do saber), quer dizer, com que se acerque do espaço literário.

A associação entre paixão e literatura pode parecer insólita, mas é o próprio Derrida, claramente afectado pelas leituras que fez dos textos de Blanchot, quem a esboça em primeiro lugar e quem, numa passagem decisiva, em que se dedica a

²¹ Tenha-se em atenção o facto de o texto *Demeure, Maurice Blanchot* ter sido escrito para um colóquio organizado por Michel Lisse, intitulado «Paixões da Literatura». A partir da ideia de «paixão», Derrida desenvolverá toda uma reflexão, na qual focará a relação entre testemunho e ficção, para além de desdobrar uma série de considerações sobre a obra de Blanchot.

enumerar algumas das possíveis declinações da palavra «paixão», na obra *Demeure*, Maurice Blanchot, a expõe da seguinte forma:

7. Enfin et surtout «Passion» connote l'endurance d'une limite indéterminable ou indécidable, là où quelque chose, quelque X, par exemple la littérature, doit tout souffrir ou supporter, *pâtir de tout précisément parce qu'elle n'est pas elle-même*, n'a pas d'essence mais seulement des fonctions. Voilà du moins l'hypothèse que je voudrais mettre à l'épreuve et soumettre à votre discussion. Il n'y a pas d'essence ni de substance de la littérature : la littérature n'est pas, elle n'existe pas, elle ne se maintient pas à demeure dans l'identité d'une nature ou même d'un être historique identique à lui-même. Elle ne se maintient pas à demeure si du moins «demeure» désigne la stabilité essentielle d'un lieu ; elle demeure seulement là où et si «être à demeure» dans quelque «mise en demeure» signifie autre chose. L'historicité de son expérience, car il y en a une, tient à cela même qu'aucune ontologie ne saurait essentialiser. Aucun énoncé, aucune forme discursive n'est intrinsèquement ou essentiellement *littéraire* avant et hors de la fonction que lui assigne ou reconnaît un droit, c'est-à-dire une intentionnalité spécifique inscrite à même le corps social. [...] Même là où elle semble *demeurer*, la littérature reste une fonction instable et elle dépend d'un statut juridique précaire. Sa passion consiste en ceci qu'elle reçoit sa détermination d'autre chose que d'elle-même. Alors même qu'elle recèle le droit inconditionnel de tout dire, et la plus sauvage des autonomies, la désobéissance même, son *statut* ne lui est pourtant jamais assuré ou garanti à demeure, chez elle, dans le dedans d'un «chez soi». Cette contradiction est son existence même, son processus extatique. Avant sa venue à l'écriture, elle dépend de la lecture et du droit que lui confère une expérience de lecture. (1998: 29-30)

A citação é longa, contudo permite-nos salientar vários pontos. Notemos que a «paixão» é aqui descrita na sua articulação com a resistência dos «limites indeterminados» face aos actos de definição ou de identificação. Derrida dá o exemplo da literatura enquanto coisa não fundada em e por si mesma. Nessa medida, a literatura é precariamente instituída através de um processo que implica a lei heterónoma (instituições, críticos, prémios, leituras, entre outros). Enquanto coisa amórfica, dir-se-ia mesmo inexistente – pois surge de um movimento de instituição ao qual não corresponde nenhum objecto definido –, que necessita da violência de qualquer coisa fora dela para adquirir momentaneamente um rosto, a literatura, «processo extático»,

parece ser passível de tudo e susceptível a tudo. Como diz Derrida, «deve sofrer ou suportar tudo». Não estamos muito longe de um conjunto de termos pensados por Blanchot nos seus textos (textos que, aproveitamos para sublinhar, precisamente tornam problemáticos os limites do género²²), a saber, «passividade», «paciência», «paciente», termos através dos quais este autor tenta pensar certos tipos de destituição do «próprio» e da «presença». A «passividade» equivaleria a um estado de puro acolhimento do «outro» ou de capacidade de afectação pela alteridade, dando azo a processos de metamorfose (isto é válido quer para a linguagem, para a escrita, quer para o escritor, para o leitor ou para o interlocutor)²³. A afirmação blanchotiana (perfilhada por Derrida, como se vê no excerto acima citado) segundo a qual a literatura permite tudo e pode dizer tudo é, pois, afim da consideração da sua passividade não deixando, no entanto, de ser igualmente activa e resistente, como veremos.

Seria, porém, ingénuo, para não dizer empobrecedor, considerar apenas a passividade da literatura. Como se diz no início do excerto em questão, há já resistência no simples facto de os limites serem «indeterminados» ou, ainda, no facto de não haver uma identidade estabelecida. A passividade significa igualmente, e em si mesma, a resistência. Uma vez que qualquer definição se torna possível, isto é, que nenhuma se estabiliza ou permanece, existe sempre resistência passiva ao gesto que pretendesse

²² Basta pensar em *Entretien Infini* (1969) ou em *L'Écriture du desastre* (1980), que nem são estritamente de índole ensaística nem se mantêm no campo institucionalizado da literatura de forma pacífica.

²³ Derrida desdobra as «paixões da literatura» em sete pontos (o sétimo foi o acima citado), a saber: 1. A relação da literatura com uma história que se desenrola na «cultura cristã» (paixão cristã em época romana), «que se relaciona com a história do direito, do Estado e da propriedade; e em seguida [que remonta] à de democracia moderna nos seus modelos romanos [...], à história da secularização [...], à história do romance e do romantismo. 2. A experiência do amor cortês e o desejo de confissão, desejo de dizer tudo, «abrindo assim novos problemas de responsabilidade diante da lei e para além do direito de um estado». 3. Finitude e «passividade na relação heteronómica com a lei e com o outro; heteronomia [essa que] não é simplesmente incompatível com a liberdade e com a autonomia» Relação que está para lá da dicotomia activo/passivo. 4. Passibilidade, a responsabilidade do ser diante da lei. 5. «a experiência sem domínio, sem subjectividade activa». 6. O martírio, o testemunho (1998: 26-28).

determinar definitiva e contundentemente, explicar ou dizer «isto é literatura; por X e Y».

Com o intuito de estabelecermos uma primeira aproximação, sublinhar-se-á que da mesma forma que a palavra testemunhal não coincide necessariamente com os requisitos da lei, inabilitada que está de garantir fidelidade às solicitações das instâncias da autoridade, também o corpo literário assim funciona diante das diferentes instâncias que o pretendem circunscrever através de descrições ou de fórmulas. Verificamos como as respectivas indeterminações ontológicas perturbam as relações de ambos, «testemunho» e «espaço literário», com a lei²⁴.

A questão da lei é, pois, como se poderá constatar, fulcral nesta dissertação, uma vez que se trata de pensar o desvio de um conceito, cujas fontes se encontram sempre associadas a disciplinas ou a instituições legitimadoras – como a religião, a ciência ou o direito –, para o campo do literário e, nessa medida, de o pensar a partir do que neste campo é indefinível. Por outro lado, tratar-se-á também de expor a forma como os textos de Blanchot e de Beckett possibilitam uma meditação sobre o testemunho, deturpando os seus princípios jurídico-gnosológicos basilares, pelos quais seria possível circunscrevê-lo a certos contextos ou funções. Falamos, evidentemente, dos princípios da presença, do sujeito, da comunicação e da referência. É, por isso, na relação com a lei, no modo como, mais ou menos inocentemente, a ludibriam, que testemunho e literatura/escrita encontram um ponto de convergência, ficando claro que tanto aquele,

²⁴ A relação entre literatura e lei encontra-se amplamente pensada e discutida em textos de Jacques Derrida tais como «Préjugés, devant la loi», do volume *La Faculté de juger* (1985), em *Force de Loi* (1994), e no livro de Silvina Rodrigues Lopes *A Legitimação em Literatura* (1994). Em *Passions* (título que na página de entrada ao texto surge acompanhado do significativo subtítulo «L'offrande oblique») Derrida enunciava a constelação constituída por testemunho, literatura, paixão, segredo e lei: «Mais si, sans aimer la littérature en général et pour elle-même, j'aime quelque chose en elle qui ne se réduise surtout pas à quelque qualité esthétique, à quelque source de jouissance formelle, ce serait au lieu du secret. Au lieu d'un secret absolu. Là serait la passion. Il n'y a pas de passion sans secret, ce secret-ci, mais pas de secret sans cette passion. Au lieu du secret : là où pourtant tout est dit et où le reste n'est rien – que le reste, pas même de la littérature.» (1993a: 65).

na sua oscilação estrutural, pode aproximar-se do que é considerado literatura, como esta pode aproximar-se desse lugar do testemunho que é o estar *diante da lei*²⁵ (sem todavia lhe poder responder).

Que a questão do estabelecimento da lei na sua relação com a literatura é uma preocupação comum aos autores até aqui mencionados e a outros que entretanto mencionaremos, certificam-no os vários textos dedicados a explorar esta temática nas suas múltiplas declinações – a instituição de géneros, de espaços, de discursos, de modelos ou de sistemas; a observação do método jurídico e da sua composição legal, também na sua articulação com a instituição literária; reflexões em torno do papel de autor, do problema da assinatura/nome, entre outros. Senão vejamos: Eduardo Prado Coelho, para começar pelo contexto português, dedicou-se ao estudo da noção de «paradigma» e da sua ligação à instituição literária; Silvina Rodrigues Lopes, à questão da legitimação da literatura; Rosa Maria Martelo, à reconsideração do valor referencial nos textos de literatura; e Pedro Eiras, rematando a breve mas consequente listagem de exemplos possíveis, ao problema do sujeito. Estes trabalhos respondem e acrescentam a outros tantos: as ditas análises de Derrida no que diz respeito ao estabelecimento da lei do género; as investigações de Michel Foucault relativamente ao papel do autor (a autoridade do autor e os seus direitos) e à ordem do discurso; os trabalhos de Barthes sobre a instituição da crítica (leia-se o seu comentário sobre aquilo a que chamou “crítica verosímil”); o contributo de Gilles Deleuze, que ataca a autoridade da opinião e do senso-comum; o contributo de Adorno, no trabalho que desenvolveu em torno das políticas e indústrias culturais (as lógicas comerciais e económicas, com o toda a

²⁵ O «*estar diante*» encontra relação com a questão da obliquidade do dom. Tais relações, de cuja complexidade não poderemos aqui dar conta, encontra-se esboçada em «*l’offrande oblique*», *Passions* (1993a). Como tão bem formula Derrida, em *Donner le temps* (1991) ou em *Passions*, a estrutura do dom ultrapassa em muito a linearidade relacional de sujeito-objecto, sujeito-objecto-sujeito ou sujeito-sujeito. A «obliquidade» é uma condição da dádiva, como veremos no epílogo.

questão do direito aí implicada); ou, ainda, as achegas de Benjamin (ou mesmo Bourdieu), no que diz muito particularmente respeito aos discursos sacralizantes ou museológicos, etc. Se é verificável a importância que nestes autores assume a análise sobre os vários dispositivos da autoridade e as complexas relações entre a literatura e a lei, tentaremos mostrar como ela não o é menos em Beckett e Blanchot. Aliás, muitos dos pensadores que acima mencionámos contemplam, nas suas reflexões, os textos blanchotianos e beckettianos, atestando a sua potência crítica.

Em primeiro lugar, importa insistir no facto de nos textos dos dois escritores podermos divisar movimentos evasivos diante das solicitações institucionais, desvios esses que são reconduzidos precisamente a novas ordens de significação e de classificação pela própria instituição (representada pelas mais diversas figuras: críticos, filósofos, professores e académicos, entre outros). Entre as mais manifestas expressões desse processo – pelo qual, por um lado, os textos resistem ao reconhecimento e, por outro, essa mesma resistência é identificada e qualificada – está a tendência em considerar a obra de Beckett como *exemplum* duma literatura do absurdo ou, sublinhe-se, existencialista²⁶, e em qualificar a de Blanchot – Sartre e Meschonnic servem-nos aqui de modelos – de mística ou, significativamente, nos antípodas da primeira ordem, de niílista. Este tipo de associação assinala, afinal, uma espécie de efeito de baralhamento, provocado pelos próprios textos: como conseguem eles desencadear apreciações tão díspares, que convivem quase que em oposição directa? A discrepância entre tentativas de classificação pode ser sintoma de uma indeterminação mais profunda dos textos que devemos considerar. Interessa, pois, escapar a tais terminologias, e experimentar outros modos de pensar as obras destes escritores. Uma delas seria,

²⁶ No texto «Pour comprendre fin de partie», em *Notes sur la Littérature* (1961), Adorno rejeita o gesto mais convencional, segundo o qual se lê insistentemente a obra de Beckett: compreendendo ali uma estética do absurdo de cariz existencialista.

precisamente, considerar conjuntamente quer a falha/vazio quer o excesso/forças geradoras de devir – a estranheza que as ressalva de se tornarem «coisa passada».

Em segundo lugar, é possível apreciar no *corpus* textual blanchotiano e no *corpus* beckettiano uma certa dimensão meditativa, disseminada por toda a obra, pela qual se desdobra igualmente a questão desse singular estar *diante da lei*. É o caso da introdução ao texto «Dante...Bruno...Vico...Joyce» (1929), na qual Beckett, sempre tão parco nas considerações sobre a sua obra e a dos outros, alude aos problemas da sistematização filosófica e aos da conceptualização em torno dos textos literários, para dar conta das contrariedades que se encontram subjacentes à noção de crítica literária, também ela um modo de constituição dos espaços e das identidades da literatura²⁷. Não admira, pois, que Beckett aluda de imediato aos perigos da identificação e termine com um aviso sobre aquilo que a crítica literária não é ou não deve ser: «*The danger is in the neatness of identifications*». Já Blanchot, pródigo em desenvolver pensamento a partir dos textos de outros²⁸ – inclusive a partir dos de Beckett –, parece expor em toda a sua complexidade a problemática das requisições da lei em textos como *La Folie du jour* ou

²⁷ Sabendo que Beckett tinha uma preferência pela poesia italiana, nomeadamente, por Dante, foi o próprio Joyce que sugeriu àquele a redacção de um ensaio no qual estudasse a influência de Dante, de Giodarno Bruno e de Vico sobre o texto - que pela aquela mesma época redigia - *Work in progress* (trabalho esse que apenas seria publicado na íntegra em 1939, sob o título *Finnegan's Wake*). «The conception of Philosophy and Philology as a pair of nigger minstrels out of the Teatro dei Piccoli is soothing, like the contemplation of a carefully folded ham-sandwich. [...]. And now here am I, with my handful of abstractions, among which notably: a mountain, the coincidence of contraries, the inevitability of cyclic evolution, a system of Poetics, and the prospect of self-extension in the world of Mr Joyce's *Work in progress*. There is a temptation to treat every concept as 'a bass dropt neck fust in till a bung crate', and make a really tidy job of it. Unfortunately such exactitude of application would imply distortion in one of two directions. Must we wring the neck of a certain system in order to stuff it into a contemporary pigeon-hole, or modify the dimensions of that pigeon-hole for the satisfaction of the analogymongers? *Literary criticism is not book-keeping*» (sublinhados nossos, 1929: 19).

²⁸ Será de referir que Blanchot, na sua produção - no melhor termo de que dispomos – ensaística, não faz distinção entre textos escritos por filósofos e textos escritos por escritores. Pormenor importante, já que nesse gesto recusa a função meta-discursiva que por vezes a filosofia parece querer exercer sobre as outras linguagens, entre as quais se encontra a dos chamados textos literários. Escrever indiscriminadamente sobre textos de escritores e textos de filósofos, sem que isso implique necessariamente uma deslocação de registo, é já contrariar a lei do género ou da tipologia, bem como as convenções científicas e disciplinares, mostrando a ficcionalidade da filosofia e, simultaneamente, a força pensante da literatura.

L'Écriture du désastre, textos esses que vão ao encontro dum problema caro ao autor, a saber, o do fim (da unidade) do livro e do sentido da história como princípio soberano, conforme o veremos numa secção adiante. Oposta à ideia de uma unidade tornada explícita com o formato livro é a sua concepção de escrita ou de espaço literário, segundo a qual o processo de escrever/ler implica o tempo cindido ou suspenso e o fragmentário²⁹, quer dizer, o movimento da repetição e da diferença. A problematização da unidade do livro coincide com a problematização da totalidade, da unidade sem resto. O gesto de escrever/ler, segundo Blanchot, é um modo afirmativo de fazer e desfazer a lei porque, na qualidade de processo infinito, arruína a ordem totalitária do livro, da obra e do discurso – a escrita está sempre votada ao «desastre»³⁰ (é uma *escritura* do *dés-astre*) – dados-astros, o que nos remete desde logo, ainda que sub-repticiamente, para *Un Coup de dés* e para o que nesse livro é uma manifesta poética da explosão e do estilhaço)³¹.

Quer Blanchot quer Beckett (lembremo-nos desse estranho título de Beckett *Textes pour rien*, por exemplo) partilham um modo de pensar uma escrita que se oferecesse obliquamente à lei, dando-se num processo de apagamento (neutro), o que a impediria de actuar como linguagem positiva, isto é, informativa. Para tratar daquilo que já dissemos ser esse singular lugar (diante de), pelo qual se experimenta a paixão pela verdade – e não havendo nisso nada de contraditório –, o abalo da garantia no que diz respeito à determinação essencial da palavra posta em rotação, escolhemos um

²⁹ Esta questão será amplamente analisada no segundo capítulo.

³⁰ Que Blanchot refere como «o pensamento do fora» (*dehors*). O «fora» seria um resto não subsumível à letra ou à inscrição, nem às significações, e, nesse sentido, como que uma estranheza no seio do que aparecesse como familiar. Procuraremos mais adiante verificar o que possa isso querer dizer neste trabalho.

³¹ Veremos como Blanchot faz referência à ideia mallarméana do livro como explosão na secção 3 do segundo capítulo. Convém, por enquanto, acrescentar ainda que em Beckett a ideia da «continuidade» («é preciso continuar») se aproxima deste pensamento sobre a escrita. As últimas frases de *L'Innommable* atestam a impossibilidade de dar por concluído o texto/livro.

conjunto de textos. Dele fazem parte, como já foi dito na introdução, *L'Instant de ma mort* e *La Folie du jour* de Blanchot, e *L'Innommable* de Beckett, muito embora, como se verificará e conforme, de resto, atrás adiantáramos, todos os outros textos destes escritores sejam considerados e, não raras vezes, evocados ao longo deste trabalho.

Faremos, em primeiro lugar, uma espécie de incursão nos modos como Beckett e Blanchot abalam os quatros princípios do testemunho, sem com isso anularem necessariamente a possibilidade de se poder pensar a noção na sua relação com o espaço literário. Principiaremos pelo sujeito, passaremos pelas noções de comunicação e referência, fazendo algumas considerações esparsas sobre o princípio da presença, que, do nosso ponto de vista, sustenta todos os outros que fomos mencionando. Este último (ou primeiro) princípio é o mesmo que move a interrogação filosófica (teórica), quando esta se debruça sobre a questão literária. Para dar alguns exemplos canónicos, notemos que quer os argumentos em *A República* quer os argumentos de Sócrates no *Fedro* são sinais de que a filosofia muitas vezes interpela a literatura³², procurando delinear o seu estatuto ontológico, para a condenar devido à observação de uma anomalia – a de não corresponder a um modo de *ser* e, por isso, de se esquivar ao princípio da presença real.

Prolongando a nossa inquirição sobre o princípio da presença, trataremos, numa segunda secção, da complexa questão que é a temporalidade dos textos e de sua imbricada relação com o ritmo e os movimentos da escrita, bem como do texto. Veremos como os nossos dois autores dão conta da difícil relação entre a falha ontológica, as temporalidades do eterno retorno – de fulgurações nietzscheanas –, a escrita fragmentária, a continuidade/descontinuidade textual, a memória e o esquecimento e a afirmação, fazendo do espaço literário, mais do que um reservatório

³² Como se sabe, «literatura» é um termo moderno. Quando falamos da reflexão em torno da questão literária em casos como os de Platão, pensámo-la no seu desdobramento genérico, como seja a questão do texto no *Fedro* e a da poesia mimética ou da ficção em *A República*.

de imagens e de palavras (uma memória cristalizada, historiográfica, no pior sentido do termo), o espaço de ressonância de uma memória imemorial que é também uma «memória pensante», na medida em que não se cristaliza. Se importa assinalar já neste ponto o que surgirá no segundo capítulo e no epílogo desta dissertação, é porque as questões da fragmentação do sujeito e da referência encontrarão ali uma espécie de continuidade, pois a fragmentação do sujeito é afim à ideia de uma escrita fragmentária, à interrogação sobre a temporalidade do texto e ao devir, enquanto a questão da referência se torna mais problemática atendendo-se à questão da disseminação e, por conseguinte, do dom.

Todas estas questões se relacionam com o que até aqui fomos mencionando de forma mais ou menos explícita: a «obliquidade» da literatura e do testemunho («offrande oblique», expressão que aparece como subtítulo do texto *Passions* de Derrida) diante da lei, que aqui entendemos como as disciplinas, o comentário, a ordem do discurso ou a ordem do senso comum. Tal como D. Casmurro de Machado de Assis, não raras vezes a crítica ou a opinião pública pretendem, numa empreitada destinada ao fracasso, dar conta do mistério de Capitu – a literatura e o seu segredo –, cujos olhos oblíquos e dissimulados, assim adjectivados quando vistos do ponto de vista da lei moral (oblíquos, não rectos) e da lei legal (dissimulados, falsos), são indício antecipado da culpa ou do crime. Pensar na possibilidade do testemunho ou de um teor testemunhal da literatura, que não seja apanágio de uma teoria que a pretenda circunscrever a uma tarefa ou a uma função, será um dos principais intuitos desta dissertação, mesmo que isso implique a acentuação do carácter por vezes contraditório do próprio tema aqui em causa.

2. Fragmentariedade ou dissipação do sujeito

Dizer *eu morro* estabelece um imenso desequilíbrio entre um *eu* e um *tu*. Dizer *eu morro* só pode significar que *um outro morre que não eu*.

Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da crítica*

Num livro organizado por Camille Dumoulié, *La Fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept* (2011) – cujo título aponta, de imediato, para a ideia de que a noção de «sujeito» não surge naturalmente –, encontramos um texto de Robert Smadja, funcionando quase como posfácio à colectânea e que aparece, inclusivamente, numa secção intitulada «conclusion» (uma conclusão sem conclusão, conforme veremos), onde se pode o seguinte título, colocado na forma interrogativa: «De quel sujet parle-t-on?». A pergunta parece tocar o cerne do problema a discutir aqui, já que levanta a suspeita de podermos estar na senda de um equívoco, quando *falamos* de «sujeito» sem indagar as suas hipotéticas declinações temporais, geográficas, disciplinares, jurídicas, entre outras. Leia-se, pois, a passagem, na qual Robert Smadja expõe o problema:

Quel sujet la littérature écrit-elle?

S'agit-il du *Moi* de Montaigne, du *Cogito* de Descartes, du moi de Hume et de l'*ego*, transcendental ou empirique, de Kant, de l'ensemble de l'appareil psychique freudien tel que les théorisent les deux topiques, de l'*ego* à nouveau transcendental de Husserl, ceci pour aborder au XX^e siècle qui nous réservera en ce domaine, comme bien d'autres, les plus grandes surprises? Une foule de mots, je n'ose ici dire de concepts, sont en circulation : le moi, le *Cogito*, la personnalité, l'individu, la conscience, l'esprit, l'agent, l'acteur, tous pouvant être individuels ou collectifs, d'essence biologique ou culturelle, unitaires ou dispersés en lambeaux, conscients ou inconscients. (2011: 283)

Mantenhamos as nossas reservas relativamente à interrogação que abre este excerto, especificamente quanto à suposição, embora suavizada pela expressão «écrit-

elle», enraizada na ideia da «poética do sujeito» evocada no título do volume, de que à literatura, entendida universalmente, corresponderia, *grosso modo*, a *inscrição* de um sujeito prévio ao próprio exercício de escrita. Esta suposição parece ser confirmada pelo elenco sugerido pelo autor, maioritariamente conceitos importados do discurso filosófico ou das psico-ciências, o que não deve ser desconsiderado. Importa sobretudo assinalar que o autor se demitirá de abordar o problema do género, não porque rejeite a divisão e a classificação aí em acção, mas porque vê na expressão «poética do sujeito» uma amplitude de tal ordem que ela se lhe afigura suficiente para assumir qualquer escrita do sujeito, independentemente da forma. Porém, as suas apreciações acerca da problemática do sujeito em textos literários procedem de uma noção (ainda de cariz aristotélico) de *unidade* textual estreitamente vinculada à ideia de *identidade*. Interrogamo-nos como é que, desviando-se da questão do género e da forma, pretende dar conta do problema, quando este se reporta particularmente à literatura, alicerçando-se em termos devedores da *Poética* de Aristóteles. Como, enfim, compatibilizar os dois gestos? A nossa perplexidade resume-se ao facto de Smadja nem por uma vez se questionar acerca do princípio unitário e identitário que o orientará ao longo da sua argumentação, desconsiderando quer a história do romance moderno (a bem dizer, o género que privilegia, se atendermos aos exemplos que dá), quer a possibilidade de ver no modernismo o momento disruptivo relativamente à velha programática da unidade enquanto estabelecimento de um *telos*.

Assim, mais do que acompanharmos aqui, palavra por palavra, o autor, seja nesta pequena citação ou mesmo no resto do ensaio, interessa-nos sublinhar a pertinência do problema que destaca. A saber, Smadja assinala o facto de o sujeito ser múltiplo, declinando-se numa lista infindável de conceitos, termos, palavras, que, e aqui está o cerne da questão, ainda para mais, não coincidem exactamente no seu valor

semântico. Nunca o conjunto de todos os termos poderia esclarecer a noção de «sujeito», pois eles surgem precisamente a partir do que nela é indefinido.

O autor pensará essa multiplicidade segundo a perspectiva do movimento da história e, assim, da deslocação progressiva dos conceitos. Essa história justificaria as variantes de um mesmo. Contudo, como aliás sublinha, esta possibilidade expõe uma contradição não menos problemática. Atente-se pois no estranho imbricamento entre a compreensão da historicidade da noção (o que quer igualmente dizer da sua transmutação) e aquilo que nele está em causa, a saber, a determinação de uma suposta essência unitária, uma totalidade que funcionaria como centro e origem (do saber, da experiência e da escrita).

Contrariamente aos propósitos de Smadja, que procurará esclarecer a construção do sujeito nos textos a partir da consideração de uma suposta coerência textual e sem discutir tão pouco a hipótese do fragmentário (enquanto forma, mas não apenas), o seu artigo expõe os problemas que acarreta o próprio gesto de conceptualização. Não só pela dificuldade argumentativa ali testemunhada, mas também pelo número considerável de perguntas levantadas. Rematará o autor, por isso mesmo, com a seguinte hipótese: a partir da unidade congruente, por exemplo, das personagens, a questão do sujeito é suscitada pela própria obra. Esta solução, embora problemática, no que diz respeito, conforme avançámos, ao pressuposto da unidade, é a nosso ver o melhor contributo do autor, porque abre a possibilidade de considerar o movimento de subjectivação a partir da construção de figuras não fechadas.

Ora, efectivamente, nas páginas que adiante se seguem, não se tratará de problematizar, pelo menos de forma directa e prioritária, o uso de noções tais como «ego» ou «sujeito transcendental» no estudo da literatura. Importar-nos-á sobretudo

considerar o modo como, nos textos de Blanchot e nos textos de Beckett, o «sujeito textual», adoptando a terminologia empregada por Pedro Eiras (e assumindo a dificuldade que a expressão possa acarretar), aparece também ele em processo de dispersão ou em modo fragmentário.

Neste ponto, não será talvez despiciendo considerar rapidamente as páginas iniciais do estudo de Eiras, *Esquecer Fausto* (2005), onde o autor sugere que, no âmbito da literatura, se abandone o arquétipo de Fausto, tal como concebido nos séculos XIX e XX – um paradigma moderno, portanto –, o qual, no texto que redige, se assume enquanto paradigma de sujeito forte. Fausto equivaleria ao arquétipo a abandonar na medida em que surgiria, precisamente, como sujeito por excelência do conhecimento absoluto, desejando, por meio da acumulação da experiência, e do saber soberano que dela resultasse, apropriar-se do mundo. Reduzindo a uma única as suas múltiplas faces, este seria o sujeito pelo qual se daria a síntese dessa pluralidade a que chamamos mundo.

A principal questão ou problemática aparece a Eiras nos seguintes termos: como considerar a relação entre o sujeito (entidade da acção e da experiência) e o «eu» (enquanto entidade que se enuncia e descreve, isto é, enquanto entidade discursiva ou linguística)? E de que maneira contemplar o papel da alteridade no processo de constituição do próprio sujeito? São as questões acima enunciadas que o orientam ao longo das leituras que fará de Raúl Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol. Todavia, será o «eu» da enunciação que lhe interessará especialmente, e entende-se a pertinência da escolha, visto que importa, acima de tudo, tanto para Eiras como para nós, a possibilidade de pensar o problema da configuração do sujeito *a partir* dos textos literários:

Estudaremos o sujeito enquanto entidade que enuncia e se auto-descreve através do texto. O nosso sujeito será, pois, um “eu”: definindo-se a partir de uma rede de deícticos e participando da diegese, eventualmente como protagonista, o sujeito apresenta-se a um outro ou a si próprio. Consideramos que não há qualquer essência desse sujeito anterior ao discurso; o sujeito é um produto do texto, tal como a alteridade do outro só surge no endereçamento verbal do “eu”. Recusamos, pois, qualquer possibilidade de conhecimento do autor empírico ou das suas intenções *através do texto literário*. (2005: 16)

Esta compreensão do sujeito enquanto efeito do texto permitirá, por sua vez, a Eiras afastar pressupostos e problemas tais como a questão da intencionalidade, as leituras de tendência psicologista, a pretensa autoridade do autor sobre o sentido da obra, ou uma concepção que visse nos textos instrumentos pelos quais se emitissem mensagens positivas, ali codificadas, prontas a serem compreendidas pelo leitor esclarecido. Assim, em última análise, Eiras demonstrará, por um lado, que o sujeito textual pode ser pensado enquanto efeito da criação de sentido e, por outro, que tal sujeito não se dá como unidade, mas deve antes ser entendido como multiplicidade. Evidenciará então em que medida não convém que a questão da escrita fragmentária seja dispensada aquando da apreciação de um sujeito textualmente constituído, exemplificando tal pertinência através das leituras que fará do *corpus* acima referido.

O autor, ressaltando o carácter provisório e flexível das suas hipóteses, proporá um esquema segundo dois eixos fundamentais (não opostos mas compatíveis, embora nem sempre convergentes), definindo-os do seguinte modo: «sujeito de uma modernidade ainda romântica e sujeito da pós-modernidade, definição perante o texto e definição perante o outro» (2005: 50). Esboça então uma primeira linha de leitura, segundo a qual o modernismo, em *Esquecer Fausto* representado por Raúl Brandão e Fernando Pessoa, teria precipitado o luto do mito de Fausto, dando conta da falência não apenas do sujeito enquanto operador que sintetiza as experiências numa totalidade,

como também de uma escrita de pendor enciclopédico – falha essa que expõe o mundo na sua fragmentariedade, e, assim, multiplicidade.

Ainda tendo em conta o primeiro eixo proposto, a pós-modernidade (Eiras usa o termo, porém, reticentemente, acentuando o que nele há de discutível), de que seriam exemplo Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol, corresponderia a um total culminar do longo trabalho de luto, abandonando-se com ela, e em definitivo, essa noção de sujeito forte, descobrindo-se ou inventando-se «novas formas de subjectividade: descentradas, plurais, em devir, *felizes*» (2005: 51), ou ainda, como dirá na frase seguinte, propiciando «um apagamento *saudável* do eu», o qual contrastaria, em suma, com o dito processo de luto dos modernos, caracterizado pelo campo semântico da doença, da angústia, da loucura, do suicídio. A pós-modernidade traria enfim o estremecimento do esquema anteriormente delineado por Eiras tal como passível de ser considerado até então, a esse título fazendo com que nenhum dos autores pudesse, afinal, ser totalmente subsumido ou arrumado numa das «categorias» previamente esboçadas e disponíveis. Todavia, se fosse possível emparelhar uma vez mais os autores, desta vez em pares diversos, agora de acordo com o segundo eixo proposto, poder-se-ia considerar os sujeitos textuais de Raul Brandão e de Llansol definindo-se pelo contraste com a alteridade, e os de Fernando Pessoa e de Herberto, por sua vez, e inversamente, construindo-se através do texto, por meio do livro.

O trabalho de Pedro Eiras, neste contexto, é um contributo importante, ao levantar a questão do sujeito «da literatura», para retomar a problemática expressão de Smadja. A proposta desdobrada dá conta do processo metamórfico do sujeito textual, como ainda abre via para que o possamos considerar criticamente. Tentaremos, nas páginas que se seguem, e atendendo ao que fomos dizendo até aqui, considerar os modos como as marcas textuais da subjectividade (pronomes pessoais, modos verbais,

deícticos, entre outros) são experimentadas e radicalizadas nos textos de Blanchot e Beckett, ao ponto de explodirem ou de se fragmentarem.

Devemos imediatamente assinalar que, para Blanchot, a literatura acontece no momento em que se observa a passagem de um «je» a um «il», sendo que, acrescentaremos nós, num primeiro passo, esta terceira pessoa do singular poderia eventualmente corresponder ao «it» do inglês ou ao «es» do alemão³³. Quer isto dizer que, mais do que significar o distanciamento do sujeito relativamente à sua condição empírica, desdobrando-se assim num duplo da escrita (à maneira da asserção rimbaudiana segundo a qual «je est un autre»), essa terceira pessoa diria respeito a uma invulgar impessoalidade. Conforme veremos, trata-se de um neutro agudamente inscrito no modo narrativo, sendo talvez, e por isso mesmo, a sua condição e abertura.

Revelador desta perspectiva blanchotiana sobre o impessoal-neutro é o texto «*La Voix narrative*» publicado em 1964, em *La Nouvelle Revue française*, e incluso mais tarde no livro *L'Entretien Infini* (1969) com algumas alterações, nomeada e significativamente, no título, que passa a conter um parêntesis em tudo revelador, «*La Voix narrative (le «il», le neutre)*». Nesse texto, verificamos como Blanchot distingue a impessoalidade em causa em Flaubert da que estaria em jogo em Kafka. A grande diferença residiria no facto de a impessoalidade flaubertiana se aproximar da categoria

³³ A referência ao «es» do alemão não é aqui ocasional. Sabemos que Blanchot atribuiu uma grande importância à expressão heideggeriana «es gibt», que surgirá em contexto francês, sobretudo por via de Lévinas (cujas importâncias para o pensamento de Maurice Blanchot não pode deixar de ser assinalada) em *De l'existence à l'existant* (1947), como «il y a». No idioma blanchotiano, tal expressão, para além de assinalar a impessoalidade e o anonimato que estariam implicados na escrita, dirá respeito a «uma singularidade pré-conceptual do ser que se situa no âmago do espaço literário» (San-Payo, 2003: 35). A mesma expressão é alvo das meditações de Derrida, nomeadamente, em *Parages* (1986), livro composto por quatro artigos inteiramente dedicados ao pensamento blanchotiano, e em *Donner le Temps. La fausse monnaie I* (1991), obra na qual o autor medita sobre a questão do «dom» (lembremo-nos que «gibt» em alemão também significa presente, sendo que «es gibt» corresponderia à forma verbal «dá» ou, ainda, «dá-se»), de que trataremos, sublinhemos mais uma vez, num momento final deste trabalho (cap. 3). Pensaremos então na possibilidade de um testemunho enquanto dádiva, tal como esta é compreendida por Blanchot mas também por Derrida, enquanto instante que é extraído do círculo económico da troca, e que, nessa medida, é como que um segredo.

kantiana de «interesse desinteressado». Para Flaubert importaria a distância estética, por mor de uma pequena alteração de perspectiva. Ali, o narrador não contaria tanto, quanto *mostraria*. E a impessoalidade em Kafka? Como pensá-la? Segundo Blanchot, esta não pode ser cúmplice do «desinteresse» kantiano porque lança uma «irredutível estranheza» no seio da própria obra. A visão deixa de ser o móbil. É o neutro que está aqui em jogo. Peggy Kamuf, em «‘Fiction’ and the experience of the other» (2002) – e atentemos seriamente neste título, sobretudo na sinalização da questão da alteridade –, aproveitando uma passagem de «*La Voix Narrative*», explica:

Notice that Blanchot is describing here an experience that is undecidably one of writing and reading. It is an experience of narration governed no longer by a subject and an organizing subjective point of view, all of which has been neutralized from somewhere outside the circle of narrated/narrating subjects. This narration, in other words, is governed in all its aspects by the neutral, which because it is external to language, can receive no simple name. Characterless, featureless, it is consigned or, as Blanchot writes, ‘kept in the custody of the third-person “he”, that is, of the neutral pronoun *il*, not only ‘he’ but ‘it’, and thus ‘neither a third person nor the simple cloak of impersonality’. Blanchot here is signaling an essential difference with the impersonal narration achieved by Flaubert, where ‘the ideal is still the form of representation of classical theatre’ and where impersonality is that of aesthetic distance. Flaubert’s achievement of impersonal narration, in other words, leaves altogether intact, according to Blanchot, the Kantian, disinterested subject of aesthetic contemplation and enjoyment. It is this subjective theatre of visibility and disinterested distance that Kafka’s writing displaces definitively for whoever now takes ‘fiction’ seriously. (2002: 165)

O neutro é aquilo que escapa ao determinado, ao calculável e ao necessário. Trata-se de uma turbulência da linguagem que não pode ser contida por quem escreve/fala/lê. Devemos, pois, considerar o neutro como aquilo que obstaculiza o primado da subjectividade sobre a palavra, embora não anule a possibilidade de subjectivação (que se faz pelo processo de inscrição e de apagamento, de que a leitura é uma das mais fortes experiências).

O neutro, se quisermos, emerge não raras vezes através de uma sintaxe muito específica, o «nem...nem», a ser apreciada nesta secção em conjunto com os elementos discursivos pelos quais se bosquejaria a subjectividade, como sejam os pronomes pessoais, possessivos, pessoas e conjugações verbais, entre outros. Veremos ainda como, particularmente em *L'Instant de ma mort*, de Blanchot, a possibilidade da declaração na primeira pessoa é minada pelo recurso a palavras como «talvez», que suspendem o próprio movimento do testemunho jurídico e obstaculizam a apreciação segundo a qual estaríamos diante de um discurso consistente sobre um evento passado.

Já em Beckett, é de salientar, por enquanto, que na sua obra se assiste, frequentemente, a processos linguísticos e retóricos de despersonalização, tais como a oscilação dos pronomes, o efeito polifónico, ou a interrupção e substituição dos nomes próprios e daquelas que seriam as suas respectivas narrativas, coincidindo esses processos com aquilo que o autor terá escrito a propósito de *L'Innommable*: a radicalidade de uma escrita que despede, dispensa e destitui sujeitos, acções e propriedades.

Blanchot: Ruptura com a subjectividade e com a enunciação da história

No capítulo «*Le sujet et l'autre*», do livro *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* (1971), Françoise Collin escreve :

Le problème de ce qu'il est convenu d'appeler la subjectivité, et celui de l'intersubjectivité qui s'y rattache, est posé dans l'œuvre de Blanchot à partir du problème du langage, et, plus précisément encore, de l'écriture littéraire. L'aventure de l'écrivain est révélation de la dépossession de soi, du soi [...]. Cette dépossession se reflète dans l'usage du pronom autour duquel un récit s'articule et qui renvoie au statut pronominal du sujet écrivant lui-même : se répéter est non se trouver mais se perdre. (1971: 83)

A relação entre o escritor e a linguagem é a expressão mais imediata de uma problemática da subjectividade na obra de Blanchot. Tal relação é marcada, como refere pertinentemente Collin, pela desposseção. A desposseção ocorre, desde logo, através de uma duplicação disjuntiva, que está implicada na possibilidade de um «eu» escrever «eu» e que leva esse que escreve a constatar que o «eu» escrito nunca coincide com o «eu» empírico, tornando-se imediatamente num «ele». A enunciação ou a escrita revelam-se desse modo práticas que não podem conduzir ao próprio, até porque, a qualquer altura, em qualquer contexto, qualquer frase pode ser citada e disseminar-se sem fim, mesmo quando se escreve ou se diz «eu».

Écrire c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport qui, me faisant parler vers «toi», me donne parole dans l'entente que cette parole reçoit de toi, car elle t'interpelle, elle est l'interpellation qui commence en moi parce qu'elle finit en toi. Écrire, c'est rompre ce lien. C'est, en outre, retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui se parle, c'est le jour qui s'édifie par le travail, l'action, le temps. Écrire est l'interminable, l'incessant. L'écrivain, dit-on, renonce à dire «Je». Kafka remarque, avec surprise, avec un plaisir enchanté, qu'il est entré dans la littérature dès qu'il a pu substituer le «Il» au «Je». (Blanchot, 1955: 17)³⁴

Para Blanchot, portanto, a literatura começa precisamente com a passagem de um «eu» para um «ele». Isto não traduz apenas o provável desvinculamento do sujeito relativamente a si mesmo, ao seu contexto e ao texto. Com efeito, Blanchot pretende assinalar, mais do que a impessoalidade, a marca do neutro, na escrita. Este neutro já não diria respeito nem ao pessoal nem tão pouco ao impessoal, segundo um texto de 1989, portanto, já bastante mais tardio: «de 'Il' peut-être, qui n'est plus le il de 'il

³⁴ Vale a pena referir o estudo de Marlène Zarade *L'Être et le neutre: A partir de Maurice Blanchot* (2001), no qual a autora, numa perspectiva de pendor acentuadamente ontológico, procura esboçar os contornos da complexa meditação de Blanchot sobre o ser. Importa, a propósito, acentuar o «neutro», enquanto modo da escrita, já que talvez nos ajude a pensar a possibilidade de enunciação de uma morte na primeira pessoa. O impessoal permitiria pois uma enunciação que não faria parte nem do discurso nem do enunciado histórico.

pleut', ni même de l'il y a, mais sans cesser de n'être pas personnel, ne se laisse pas non plus mesurer par l'impersonnel et nous retient au seuil de l'inconnu» (1989: 50). O sujeito desaparece para dar lugar à afirmação da literatura, o anonimato da palavra que por ela fala – observação de importância máxima no contexto desta dissertação. E é nessa medida que, contudo, Françoise Collin alerta para o seguinte:

L'accent mis sur le sens du «il» para rapport au «je» dans le récit ne doit cependant pas être lu au sens strict : dans sa propre œuvre, Maurice Blanchot passe du «je » au «il» sans que la préférence accordée à l'un de ces pronoms relève de la distinction mentionnée ci-dessus. Plutôt que de constituer une apologie du «il», ces réflexions visent donc surtout à récuser toute confusion du pronom, quel qu'il soit, avec le nom. La suspicion dont le «je» est l'objet vient de ce qu'il semble impliquer la présence de celui qui parle là où le «il» en implique l'absence. Pourtant le «il» risque de comporter un caractère de détermination substantielle dont le «je» serait d'avantage exempt, n'étant sujet que de ce qu'il prononce à chaque instant. Le «il» que privilégie Blanchot doit donc être entendu comme le «il» de l'impersonnalité, le «il» qui est toujours d'une certaine manière celui du «il y a». Aussi, ce qu'il importe de comprendre, c'est que «je» et «il» sont des pronoms, mis pour un nom, selon la définition de la grammaire, mais pour un nom qui n'existe pas» (1971: 85)

Esclarece ainda a autora que a questão da subjectividade e do outro se impõem ao leitor sob formas e aspectos diversos, não limitados à relação do escritor com a sua obra. Um desses casos seria, então, a problematização do diálogo e daquilo que Blanchot propõe, por oposição, como a «conversa infinita». No fundo, para Collin, corrigindo o gesto inicial em que fala de intersubjectividade, o que aí se joga é a questão da alteridade. Se Blanchot questiona o diálogo é na medida em que, implicando este, precisamente, uma estrutura dialógica, pressupõe a possibilidade da síntese, e anula o que pode ser o desvio e o movimento para fora do campo da comunicação entre dois sujeitos.

Ainda segundo Collin, o «outro» tematizado por Blanchot diz respeito a uma alteridade em «mim» que não se confunde com um *alter-ego*. Aludindo a Lévinas,

Colin dirá que: «l'altérité ne vient pas d'un sens autre mais de l'autre du sens, qui ne sera pas défini comme non-sens sous peine de prendre encore le sens pour référence. » (1971: 115). A autora considera que a perda de subjectividade não diz respeito a uma deslocação ou à sua partilha, mas à sua falta. Nenhum sujeito se dá como unidade ou totalidade fechada sobre si mesma, antes sofrendo metamorfoses várias, pelo que se torna, não progressiva mas processualmente, estranho a si-mesmo: «[...] être sujet, c'est, en fin de compte, être autre: mon seul être propre est mon étrangeté.» (1971: 119). Desse modo, o sujeito deixa de ser confundido com uma identidade, sendo antes percebido como uma «ipseidade em ocorrência» (Lévinas, 1961). Daí que, mesmo em momentos de aguda atrocidade, em que se pretende forçar a alienação de alguém ou de uma comunidade (como aconteceu nos campos de concentração), nunca ninguém pode destruir o homem enquanto alteridade, isto é, enquanto capaz de se (re)inventar sempre outro, descoincidindo com os lugares que toda e qualquer força transcendente lhe imponha, seja por coacção, persuasão, ou mesmo por paternalismo, benevolência, ou hábito. Indestrutível é, pois, a alteridade, não a subjectividade³⁵. Mas detenhamos-nos

³⁵ Em *L'Entretien Infini* (1969) encontramos esta mesma ideia exposta num texto com o seguinte título : «*L'Indestructible*». Depois de aludir ao «rosto» de Lévinas – esse que dá conta não do estrangeiro, mas da exigência da estranheza (uma *inquiétante estranheza*) –, pode ler-se: «L'antisémitisme, en ce sens, n'est nullement accidentel: il figure la répulsion qu'inspire Autrui, le malaise devant ce qui vient de loin et d'ailleurs, le besoin de tuer l'Autre, c'est-à-dire de soumettre à la toute-puissance de la mort ce qui ne se mesure pas en termes de pouvoir» (1969: 189). Na segunda parte deste mesmo texto, Blanchot meditará acerca da obra de Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, para aí encontrar uma perturbadora ideia: o homem pode ser destruído pelo exercício de um poder sustentado em noções de competência e de controlo, mantendo-se, porém, indestrutível precisamente pelo que no poder escapa ao poder: «Le Puissant est maître du possible, mais il n'est pas maître de ce rapport qui ne relève pas de la maîtrise et que ne mesure pas le pouvoir: ce rapport sans rapport où se révèle «autrui». Ou, si l'on veut, la relation du bourreau à sa victime, dont on a tant traité, n'est pas seulement une relation dialectique, et ce qui limite sa domination, ce n'est pas d'abord le besoin qu'il a, fût-ce pour le torturer, de celui qu'il torture, c'est bien plutôt ce rapport sans pouvoir qui fait surgir, face à face et cependant à l'infini, la présence de l'Autre comme celle d'Autrui. De là le mouvement furieux de l'inquisiteur qui, par force, veut obtenir un morceau de langage afin d'abaisser toute parole au niveau de la force : faire parler, et par la torture même, c'est essayer de se rendre maître de la distance infini en réduisant l'expression à ce langage du pouvoir par lequel celui qui parlerait donnerait à nouveau prise à la puissance – et le torturé refuse de parler, à la fois pour ne pas entrer, par les mots extorqués, dans le jeu de la violence adverse, mais aussi pour préserver la vraie parole dont il sait bien qu'elle se confond en cet instant avec sa présence silencieuse, qui est celle même d'autrui en lui. Présence que nul pouvoir, fût-il le plus formidable, ne pourra atteindre, quitte à la supprimer, et c'est cette présence qui porte, par elle-même et comme l'affirmation dernière, ce que Robert Antelme appelle *le sentiment ultime d'appartenance à l'espèce*.» (1969: 194-195) O excerto

mais acentuadamente sobre *L'Instant de ma mort*, já que aí intuímos a imbricada relação entre a morte e a apreciação de uma alteridade ou estranheza no seio do mesmo.

Comecemos por sublinhar que a marca de uma tensão relativamente à consideração do sujeito em *L'Instant de ma mort* se encontra imediatamente oferecida no título. Se, por um lado, a primeira pessoa do singular aparece destacada, deve sublinhar-se a circunstância de o possessivo «ma» se encontrar contíguo à noção de morte. A expressão «ma mort» é uma espécie de paradoxo, pois declara uma relação de posse com aquilo mesmo que expropria e anula a possibilidade de experiência e da comunicação. Deve-se, contudo, atentar no facto de tal possibilidade enunciativa resultar de uma especificidade da linguagem: a de poder enunciar, evocar, criar, tornar possível a impossibilidade.

Mas como pensar um título que, declarando um momento pessoal, o faz paradoxalmente? Tanto parece ser assim que qualquer leitor ficará perplexo lendo o que aparece depois da palavra «instante», como tal aceitando mais facilmente a qualidade metafórica da expressão do que a possibilidade de a apreciar literalmente. Admitindo, porém, que o que está em jogo não depende do metafórico, como pensar esse instante impossível? E como relacioná-lo com a literatura?

O título acentua o estranho estatuto da primeira pessoa, na qualidade até de voz da enunciação (uma voz *enlutada*?), uma vez que, referindo o instante dessa posse impossível – instante dilatado em instância –, aponta para uma temporalidade simultaneamente concreta e indefinida, na qual o próprio e a propriedade desaparecem.

torna-se ainda mais significativo se considerarmos alguns textos de Blanchot, como *La Folie du jour* (1973b), no qual se lê a recusa, diante das figuras da autoridade, em dar conta de uma experiência irredutível à ordem do discurso; ou *L'Arrêt de mort* (1948a), no qual é o confronto com a morte do outro que serve à diluição de uma entidade fechada sobre si mesma.

De igual modo embarga a marca subjectiva, já que a morte, enquanto momento de ruptura, «experiência inexperenciada» ou inexperenciável, interdita a consideração de um sujeito como centro organizador da experiência, inclusive (e sobretudo) da morte ela mesma. O título *L'Instant de ma mort*³⁶ assinala ainda o movimento da despossessão, se assim podemos dizer, retomando não apenas as afirmações de Collin, mas fazendo alusão ao livro de Silvina Rodrigues Lopes sobre Maria Gabriela Llansol (1988), no qual se lê, à cabeça:

A escrita de Maria Gabriela Llansol deixa o pressentimento de um mal estranho: uma doença secreta envolve a imagem que de nós formamos como um todo articulado em faculdades. Desfazendo nós, anulando evidências, o mal despedaça, reparte-nos pela escrita: coisas, ideias, lugares, tudo é escrita, tudo participa da mutação e da permanência da escrita. Como modo de ver esse mal, parte-se aqui de uma palavra: des-possessão. (1988: 7)

Não será possível considerar que não só a escrita de Blanchot, mas também a de Beckett provoca espécies similares de males? Se assim não fosse, como poderíamos acompanhar a escrita estilhaçada e como que alheia às leis do bom-senso de *La Folie du jour*, o jorro textual de *L'Innommable*, que impossibilita qualquer síntese, os episódios banais, irrisórios, mas profundamente insólitos, descritos em *Nouvelles et Textes pour rien*, ou, como temos vindo a analisar mais proximamente, o testemunho impossível de *L'Instant de ma mort*? Retenhamos pois, da esclarecedora citação que destacámos, a ideia desse mal da despossessão como linha de força que robustecerá a hipotética pertinência desta secção no corpo deste trabalho.

³⁶ Sabemos como o título é um elemento textual complexo que tem suscitado até aqui as mais diversas discussões. Uma interessante reflexão sobre a questão do título pode ser encontrada em *Donner le Temps I. La Fausse monnaie* (1991), num capítulo no qual Derrida meditará em torno do título do conto de Baudelaire, «“La fausse monnaie” (I): Poétique du tabac (Baudelaire, peintre de la vie moderne)», e que já havia mencionado numa das secções de *Parages* (1986), livro dedicado à leitura dos textos de Blanchot. A secção, que coincide com uma conferência pronunciada em 1979 em Bruxelas, tem um título, curioso e, desde logo, significativo, «Titre à préciser». Nele, Derrida desenvolve uma série de considerações sobre o título *La Folie du jour*.

Entretanto, para considerar a tensão que abre, de imediato, o texto de Maurice Blanchot sobre o qual nos detemos (e não apenas no que diz respeito ao sujeito, mas igualmente no que toca ao instante que ali pudesse estar em jogo, tempo que corresponderia, fundamentalmente, «ao fim do tempo» ou à sua suspensão), talvez tenhamos de focar o encontro espectral entre uma primeira e uma terceira pessoas que ocorre logo na primeira frase: «Je me souviens d'un jeune homme» (1994: 9). As teses de Émile Benveniste sobre a enunciação, em «L'Homme dans la langue» (1966b), podem revelar-se a esse respeito profícuas, não tanto pela possibilidade de as adoptarmos como teorias orientadoras, quanto pelo facto de acentuarem, ao nível da análise do discurso, a complexidade do que se joga, enquanto literatura, no texto de Blanchot e, muito particularmente, neste passo.

Do seu conjunto, importa guardar aquilo que escreveu sobre a terceira pessoa, sobretudo a ideia de que àquela não corresponderia qualquer sujeito e de que, aliás, ela estaria mesmo privada da marca pessoal, sendo antes a indicação de uma impessoalidade no enunciado. Interessa-nos examinar estas propostas, pois o que lemos em *L'Instant de ma mort* é da ordem da passagem e da mútua ressonância entre um «eu» e um «ele» – e veremos como a questão da impessoalidade, que talvez não coincida em absoluto com aquilo que Benveniste entende pela mesma palavra, é transversal a toda a obra de Blanchot.

Embora o linguista admita a hipótese de não haver necessariamente correspondência entre pronomes, sujeitos e pessoas, o desenvolvimento das suas reflexões levá-lo-á a uma região que parece já mais difícil de acompanhar, quando o que pretendemos pensar é a escrita, com o seu efeito de interrupção no sistema tradicional da comunicação. Isto passa-se assim porque a comunicação pressupõe certas temporalidades e uma adequação, imediata, ao sistema dialógico que a escrita destrói

desde logo pela lógica intervalar que a caracteriza (entre um «eu» e a inscrição, entre a inscrição e a leitura, entre o texto e o leitor).

Benveniste estabelecerá uma diferença entre o âmbito do discurso, enunciação marcada pela presença de um locutor e de um receptor, e o âmbito da enunciação da história, na terceira pessoa, o «ele», impessoal, pela qual se apresentam os eventos. E se relativamente ao primeiro âmbito o autor não dá exemplos nenhuns, parecendo remetê-lo para o campo, explícito em si mesmo, da oralidade, já quanto ao segundo os exemplos indicados serão os mais variados, saltando o último à vista, no meio de um extenso leque de casos mais ligados à historiografia, por ser da autoria de Balzac. Tal facto mereceria, da nossa parte, a maior atenção, já que fica claro que Benveniste aprecia o discurso indirecto do romance a partir da óptica do que chamou a «enunciação da história», não correspondendo este aspecto a um pormenor que pudéssemos desconsiderar. Não teremos, porém, oportunidade de desdobrar aqui o problema, ficando assim este pequeno apontamento que talvez encontre resposta adiante ³⁷.

Perguntamo-nos, pois, como seria possível pensar a enunciação de *L'Instant de ma mort* (mas também de *La Folie du jour* ou de *L'Innommable*), segundo o esquema benvenistiano. O texto de Blanchot parece esbater as teses segundo as quais seria possível determinar a enunciação do discurso ou a enunciação da história. Por duas razões: porque nem à primeira pessoa corresponde necessariamente uma subjectividade intencional – na medida em que esse «eu» dá imediatamente conta da sua própria precariedade –; e porque à terceira pessoa não corresponde totalmente a figura, a narrativa ou a voz da história. Há como que um corte com as formas adequadas a certos tipos de discursividade. De tal forma que o texto não assume um estatuto ou uma ordem

³⁷ Veremos, nomeadamente na secção 3 do segundo capítulo, como Blanchot recusará a vinculação da narrativa ao «sentido da história», consideração a todos os títulos capital para distinguir as teses do escritor das de Benveniste.

à qual pertencesse, devendo antes a sua especificidade ao impoder e à indecidibilidade atestados pelos pequenos elementos que acentuam o incerto e a errância, como o «peut-être», o tal “talvez” a que acima aludimos, e as interrogações que o vão pontuando. A título de exemplo: «Il était peut-être tout à coup invincible» (1994: 11); «Peut-être l’extase» (1994 : 11); «Je crois qu’il s’éloigna» (1994: 12); «En réalité, combien de temps s’était-il écoulé?» (1994: 13).

Voltemos então à frase inicial de *L’Instant de ma mort*, que acima interrompemos: «Je me souviens d’un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même – et peut-être l’erreur de l’injustice» (1994: 9). Segundo Jacques Derrida (1998), a partir do momento em que abordamos este livro como “coisa literária”, torna-se claro que o «eu» ali inscrito não se confunde com a remissão para o autor, indicando, antes, quando muito, a posição de um narrador. Este – desde logo instância textual, não o esqueçamos, acolhendo a advertência de Derrida – atesta, num acto de memória (mas que memória?, caberia então perguntar), que se lembra de alguém, de um outro, de um jovem:

Il y a déjà, dès l’*incipit*, division de sujet. Et plus d’un âge. Outre l’auteur présumé, *il y a deux*, et nombre, deux instances : le narrateur déclarant qu’il se souvient d’un autre, et l’autre ; l’histoire s’annonce comme le récit de ce qui arriva à une troisième personne, comme ce qui arrive à lui, «il», le tiers, jusqu’à la fin. (Derrida, 1998: 65)

Para Derrida, e admitindo a dimensão *auto-bio-gráfica* deste texto, esse terceiro, o «ele», marca do mesmo modo a divisão na identidade de Blanchot, do narrador e do jovem de quem o narrador fala, dissociando-os dentro de si-mesmos a partir do acontecimento, ou seja, da morte: «La mort leur-lui est arrivée, elle est arrivée à diviser le sujet en quelque sorte de cette histoire : cette division, elle y est arrivée, mais elle

n'est arrivée, la mort, que pour autant qu'elle est arrivée à diviser ainsi le sujet.» (Derrida, 1998: 66). Quer isto dizer que, para todos os efeitos, não havendo morte enquanto cessação das funções vitais, há uma morte que apenas é perspectivada enquanto morte na medida em que dividiu, irremediavelmente, o sujeito.

Chegados a este ponto, não chega apontar para a delicada mudança que se faz sentir aquando da introdução da terceira pessoa no corpo do texto (e mantendo todavia a primeira, que nesta duplicação estremece). Além deste gesto, interessa-nos principalmente reter algumas pequenas subtilidades que, podendo parecer à primeira vista menos pertinentes ou relevantes para a consideração da fragmentação e da despossessão do sujeito, nos surgem, no entanto, como elementos igualmente fortes.

Desse conjunto, destaquemos de imediato a ruptura com modos de objectivação do tempo, quer dizer, em traços largos, a perturbação dos sistemas pelos quais este é convencionalmente medido. Este abalo não significa a apologia do carácter meramente subjectivo do tempo, já que apenas acontece em confronto directo com a alteridade. Se ele importa aqui, é acima de tudo na medida em que, enquanto temporalidade do acontecimento (que não coincide já com o tempo dos relógios ou dos calendários, como diria Walter Benjamin), dá conta das metamorfoses em curso e da concomitante fragmentação do sujeito. *L'Instant de ma mort* tece-se a partir de experiências temporais de suspensão, de corte, ou de alargamento do tempo, fenómenos que não são sintetizáveis ou conceptualizáveis pelo sujeito enunciator, uma vez que incomensuráveis. Essas experiências inexperienciáveis de ruptura são, no nosso entender, momentos de despossessão – e daí termos começado por pôr em relevo a citação de Silvina Rodrigues Lopes acerca daquilo a que oportunamente chamou, a respeito de Llansol mas praticamente extensível, em suma, a toda a história da literatura, pelo menos, desde Rimbaud, “teoria da des-possessão”.

No que diz respeito ao texto de Blanchot que vimos discutindo, ainda que haja como que um «selo de realismo histórico» (Derrida, 1998: 71), através da explicitação de um contexto (Blanchot, 1994: 9), as pequenas derivações e considerações sobre, por exemplo, a juventude e a morte certificam que não estamos diante de uma tentativa de reconstituição fiel dos factos. Com efeito, tais ponderações, numa narrativa que pretendesse dar conta dos eventos, seriam, em última análise, contraproducentes. Jogasse, nestas duas ideias (a juventude e a morte), que se tornam maximamente sensíveis na obra em questão, a experiência de uma temporalidade incomensurável que vem desestabilizar a consideração do tempo a partir dos modelos mais comuns pelos quais é segmentado, isto é, medido.

Se a expressão inicial remete para uma constatação empírica, «um jovem homem», mais ou menos trivial, logo de seguida essa primeira afirmação é transtornada, abrindo-se travessões e explicitando-se: «um homem *ainda* jovem». Este «ainda» aponta para a possibilidade de uma mudança que o leitor poderá associar desde logo à declaração titular do «instante da morte», compreendendo que esse instante pode enfim consistir numa ruptura brusca, numa passagem abrupta, entre «ser jovem» e «já não ser jovem». Lê-se assim na página seguinte : «Le lieutenant s'étrangla dans un langage bizarre, et mettant sous le nez de *l'homme déjà moins jeune* (on vieillit vite) les douilles, les balles, une grenade, cria distinctement: “Voilà à quoi vous êtes parvenu”» (sublinhados nossos, 1994: 10). Do «*ainda*», *instantaneamente*, para o «*já menos*», opera-se uma mudança enfatizada pela narrativa, por forma a evidenciá-la. Como é que *um instante* pode coincidir com *a perda súbita de juventude*? A que corresponde então a juventude aqui? Quanto tempo tem esse instante? Ou, finalmente, como pensar o tempo, a sua estranheza, neste pequeno texto?

A medida do tempo é aqui, como se vê, completamente heterogénea, feita de saltos ou de dilatações. No caso, a súbita mudança de idade parece dar conta de um tempo disjunto, que só pode alterar a própria compreensão do que seja o sujeito. Por outro lado, e a este respeito, Derrida dirá também que: «Ces deux temps, celui de l'objectivité [un homme encore jeune] et celui du phantasme ou du simulacre fictionnel [déjà moin jeune], qui est celui de l'expérience testimonial, demeurent absolument incommensurables.» (1998 : 77), pelo que, podemos acrescentar, é a própria ambiguidade do texto que também está em jogo. Não esqueçamos, precisamente, o título que escolhe para o seu ensaio. *Demeure*, palavra múltipla, várias vezes em operação no texto de Blanchot. Esta não diz apenas respeito à morada, à estadia, mas consiste, afinal, numa temporalização algo anómala, próxima das da espera e da suspensão.

Duas expressões se destacam ainda nesse primeiro parágrafo, com a força do que é enigmático, as quais não podemos deixar passar: «impedido de morrer pela própria morte» e «talvez por erro da injustiça». Começemos por interrogar: como é que se pode ser impedido de morrer pela própria morte? E se a injustiça já é, segundo uma perspectiva mais comum, um erro, o que seria o erro da injustiça – o erro do erro? Para lançar alguma luz sobre estas questões, citemos, novamente, Derrida:

C'est l'ordre de mourir qui vient l'empêcher de mourir («empêcher de mourir par la mort même»), et c'est cette division, en son dividende comme en son diviseur, qui sera contée en quelque sorte par le témoignage. De mourir, il en est empêché par la mort même. Cette division singulière est le vrai thème d'un témoignage qui va témoigner en somme d'une «expérience inédite» : être «empêcher de mourir par la mort même – et peut-être l'erreur de l'injustice».

On pourrait passer des années sur cette phrase. Sur le *peut-être* d'abord dont la modalité va fictionnaliser et fragiliser tout ce qui suit, tout le récit et toute l'interprétation qu'il met en œuvre. On ne témoigne pas, à la cour, et devant la loi, avec des «peut-être». (Derrida, 1998: 67)

A citação merece alguma atenção. Derrida, em poucas linhas, dá conta de uma complexa rede de problemas que interessa aqui sopesar. Tomemos em consideração algumas expressões, como «divisão singular» «ficcionalizar e fragilizar», ou «diante da lei». A ideia de que há uma cisão, em *L'Instant de ma mort*, diz respeito à singularidade daquilo a que Blanchot em *L'Écriture du désastre* chama a «experiência inexperienciada». Como entender essa experiência que aparece aos olhos do bom-senso como, precisamente, um contra-senso? Aí estaria o elemento de ficção (e de loucura) que atravessa este testemunho, desconcertando e jogando com a sua seriedade ou veracidade, com a concepção simplista que, muitas vezes, se tem do testemunho em geral e que o associa grosseiramente a determinados sujeitos, temporalidades, formas de linguagem (formas narrativas).

Todo o movimento de *L'Instant de ma mort* corresponde, a nosso ver, a uma indecidibilidade entre o plano da ficção e da não-ficção, entre a enunciação de uma subjectividade e a sua imediata diluição. O carácter oscilatório encontra-se imediatamente vinculado ao «talvez» destacado por Derrida, oscilação essa pela qual é anulada a soberania do *cogito*. Veja-se, pois, a seguinte passagem:

Je sais – le sais-je – que celui que visaient déjà les Allemands, n’attendant plus que l’ordre final, éprouva alors un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude (rien d’heureux, cependant), – allégresse souveraine ? La rencontre de la mort et de la mort ?
À sa place, je ne chercherai pas à analyser ce sentiment de légèreté. Il était peut-être tout à coup invincible. Mort – immortel. Peut-être l’extase.
(Blanchot, 1994:11)

Na primeira frase deste excerto, lemos a interrogação, ainda que sem a pontuação que claramente a identificasse, pormenor significativo, que (novamente) perturba ou mina a afirmação do saber feita na primeira pessoa. A dúvida é, assim,

instalada no centro, ou no seio, da própria asserção entre travessões. Trata-se do encontro paradoxal e, como tal, da compatibilização, entre a afirmação e o seu apagamento.

[...] il faut en silence faire droit à la ponctuation : absence de points d'interrogation après «Je sais – le sais-je», points d'interrogation multiplié ensuite, au contraire, le verbe restant omis («allégresse souveraine ? La rencontre de la mort et de la mort ?»), et dans les deux cas une sorte de principe d'incertitude, un *peut-être* qui modalise, «époqualise» et suspend toute assertion du narrateur-témoin. Celui-ci n'affirme en somme jamais rien, il ne s'engage dans aucune assertion. (Derrida, 1998: 81)

Depois do que fomos adiantando e, muito concretamente, depois de ler a interpretação de Derrida, torna-se mais revelador e, até, mais claro o facto de se dizer que o «eu» não pode proceder à análise (crítica, avaliação ou juízo) de uma singular experiência de ruptura, de um tempo fora do tempo, o instante da sua morte, isto é, o instante da passagem para esse «ele» da linguagem. O narrador de *hoje* (que *hoje?*) não pode substituir o «eu» que já não é – porque já não é o mesmo. Ou seja, não pode reviver o que já foi vivido, e, no entanto, *tem a memória do que já não sabe*. Como diz Derrida, ele testemunha pela testemunha, pois testemunha por esse outro que já não é nem pode ser. E, portanto, nessa medida, é o segredo que se torna soberano, um segredo ao qual ninguém pode todavia dar uma resposta e que se aproxima desse momento de «júbilo soberano», de leveza, o qual seria, em suma, impossível de analisar, incerto.

Je crois qu'il s'éloigna, toujours dans le sentiment de légèreté, au point qu'il se retrouvait dans un bois éloigné [...]. C'est dans le bois épais que tout à coup, et après combien de temps, il retrouvait le sens de réel. (1994 : 12)

E ainda :

Ni bonheur, ni malheur. Ni l'absence de crainte et peut-être déjà le pas au-delà. Je sais, j'imagine que ce sentiment inanalysable changea ce qui lui

restait d'existence. Comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui. «Je suis vivant. Non, tu es mort. (1994: 15)

Que, na sequência destacada, o verbo «saber» seja seguido pelo verbo «imaginar», parece-nos relevante. Os dois verbos mantêm-se lado a lado no corpo do texto, separados por uma vírgula. Não se trata, pois – conforme facilmente se depreenderá –, de uma inconsequente substituição, mas, antes, da apresentação de uma irresolúvel continuidade/descontinuidade, gesto de desvio, que a vírgula torna graficamente sensível. Conforme temos vindo a verificar, a pontuação (ou ausência dela) cria tensões, deslocação e provoca o *trans-porte* (semântico, rítmico). A modulação do texto exemplifica o abandono da soberania do sujeito, como agente do saber ou da ignorância, mas também da consciência e da autoridade. Ainda de acordo com Derrida, podemos constatar que a perda de poder desse sujeito é exposta na suspensão daquilo que é afirmado, suspensão conseguida pelo recurso aos travessões, parênteses, vírgulas, para além do assinalável e já acima mencionado «peut-être», “talvez” – máximo sinal do indecidível e do indiscernível.

Vejamos agora como esse «talvez», que suspende afinal a lógica do próprio testemunho segundo a sua aceção jurídica, é uma marca que torna difícil a catalogação do texto ou a sua submissão a um género, minando igualmente o seu carácter autobiográfico. Será pertinente, a esse título, referir as reflexões de Lacoue-Labarthe sobre a experiência literária «autothanatográfica» em *L'Instant de ma mort*, esse movimento de escrita póstuma, já que é neste gesto impossível que o autor vê, significativamente, a lei a ser subvertida e a fragmentação do sujeito a ter lugar.

Lacoue-Labarthe elabora as suas várias leituras de *L'Instant de ma mort* e de «Une scène primitive» (1976), num texto intitulado «La contestation de la mort»,

integrado no livro publicado postumamente em 2011, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot* (2011). Identificará este autor uma genealogia textual, na qual se torna patente a temática da experiência da morte – significando esta não o estabelecimento mas a dissipação do sujeito. Dessa ascendência literário-filosófica, identificada por Lacoue-Labarthe, fariam parte Platão-Sócrates do *Fédon*, mas também Montaigne, Rousseau ou Poe, para dar conta de alguns exemplos significativos. Indicando esta genealogia e assinalando a preocupação blanchotiana com as condições de possibilidade da literatura, Lacoue-Labarthe identifica uma espécie de origem da literatura moderna, que deveria ser situada nos começos da forma autobiográfica. Porém, segundo as suas palavras, a autobiografia implicaria em si mesma uma *experiência* paradoxal de travessia (ou uma experiência singular) da morte. Tratar-se-ia, por isso e desde logo, afinal, de uma «autothanatografia»:

autothanatographique, puisqu'il faut donc, on le voit bien, que le «sujet» soit d'une certaine façon *déjà mort* pour qu'il puisse commencer de se dire et s'écrire *comme un autre* : pour qu'il accepte de «se» convoquer ou de «se» contester, convoquant ou contestant par là-même la mort (ou le mort) en lui, produisant ensemble les témoins des deux parties. (2011: 105)

Na citação anterior, Lacoue-Labarthe aponta os vestígios de uma dimensão iniciática ou mítico-épica que implicaria a tal «travessia da morte» na literatura: a saber, aquela desde logo explícita nos episódios da descida aos infernos, tanto na *Odisseia* de Homero como na *Eneida* de Virgílio, que viria a repetir-se em Dante, depois em Poe, e que seria, enfim, novamente retomada em Blanchot, segundo entende o autor, nas suas considerações acerca da possibilidade da literatura, a partir da personagem de Orfeu³⁸.

³⁸ A importância da figura para Blanchot é sobejamente conhecida. Remetemos para um dos textos mais paradigmáticos a esse respeito, «Le Regard d'Orphée», em *L'Espace Littéraire*.

Como vimos acima, para Derrida, a diluição da soberania do «cogito», coincidente com a suspensão («peut-être»), resulta no carácter ficcional e frágil do texto, isto é, na sua condição de anomalia diante da lei, para evitar dizer na sua condição de «fora da lei». Já para Lacoue-Labarthe a relação entre o testemunho impossível de um sujeito desintegrado e a lei apresenta-se por meio de duas figuras aqui fundidas, o *litígio* e a *contestação*. Numa passagem reveladora, dirá:

Le sujet y disparaît, s'y effondre, se retire et s'efface, il a en réalité déjà disparu, il s'est soustrait à lui-même, taciturne (*infans*), absent (comme on le dit de quelqu'un qui ne prête pas attention), perdu ; et cependant il demeure ou il revient dire, d'une autre voix (la même exactement), ce qui s'est passé sans lui (avec et en lui), attestation impossible, témoignage dont il n'est pas le témoin mais qu'il se obstine à produire, parce qu'«il» (n'y) était (pas) et qu'«il» (n')était (pas) lui (soi). On sait avec quel acharnement Blanchot a assigné la «naissance» de la Littérature dans le passage de la première à la troisième personne, du «je» au «il», voire au «il impersonnel». C'est peut être cela, en somme, qui est en *cause* dans le *procès* «autobiographique» ; avec ou sans plaidoirie, c'est sans importance, comme n'est aucun intérêt la sincérité ou la justesse du témoignage : la véridicité. Seuls comptent le *litige*, et la *contestation* : l'ancien «litiscontester» (*litem contestari*), qui voulait dire «engager un procès». (2011: 106-107)

Na medida em que seria interdito, da perspectiva do senso comum, contar a morte própria ou a sua vida a partir do espaço da morte, o lugar da enunciação ou, melhor, da escrita parece ser, imediatamente, o da impossibilidade. Neste imbricado jogo – pelo qual o texto se compõe a partir do princípio do incerto e se expõe como asserção de uma experiência sem tempo ou lugar, de uma experiência impossível, pelo qual o próprio sujeito se dissolve ou, em todos os casos, se transmuta –, assiste-se a uma estranha tensão em relação à lei e às suas diferentes instâncias: as leis do testemunho, as leis do bom-senso, as leis da verosimilhança. A morte é o elemento pelo qual o jogo literário da dissolução se dá. A leitura labarthiana encontra o seu esplendor máximo na

observação de que o que se encontra aqui em causa é a ideia de «fim como origem da literatura», quer dizer, como sua condição de possibilidade³⁹:

Ce que veut ou cherche la littérature, depuis que quelque chose de telle existe, si elle existe, c'est sa fin : soit le secret de son origine, la condition (la règle, la loi, l'interdit) qu'elle doit subir pour être possible. Ce que veut ou cherche la littérature, nous devrions tous le savoir et en tenir compte, c'est l'impossible. (2011: 94)

O impossível como a condição de possibilidade, essa seria a paradoxal lei da literatura. Em Blanchot o impossível corresponde à «experiência inexperenciada», tratando-se, por isso, de uma experiência que se dá numa temporalidade diferente – na suspensão (existindo esse texto em prosa a que deu o nome *L'Arrêt de mort*) ou na iminência, como ameaça (o “por vir”, a que esporadicamente acima aludimos) – e que anula a soberania de um sujeito. *L'Instant de ma mort* joga com vários sujeitos sempre no limite do seu desaparecimento. O texto termina, significativamente, com a seguinte frase: «l'instant de ma mort désormais toujours en instance» («o instante da minha morte doravante sempre iminente»), assinalando o jogo da interrupção e seu por vir ou, conforme veremos de seguida em Beckett, o decurso da desintegração.

Beckett: a desintegração

À la fin de mon œuvre, il n'y a rien que poussière: le nommable. Dans le dernier livre, *L'Innommable*, il y a complète désintégration. Pas de Je, pas de Avoir, pas de Être, pas de nominatif, pas d'accusatif, pas de verbe. Il n'y a

³⁹ Citamos uma passagem que, embora elucidativa, é muito extensa. Deixo-la por isso disponível nesta pequena nota de rodapé: «[...] la fin y est pensée, là, comme l'origine elle-même. Ce qui ne veut pas dire ni le commencement ni, encore moins, la cause [...]. Ni même l'essence, un mot que pourtant Maurice Blanchot a beaucoup utilisé à propos de la littérature, dans des syntagmes du genre : l'essence de la littérature est d'aller vers sa propre essence, qui est sa disparition. Mais bien la *condition* de possibilité ; et je souligne le concept transcendantal de «condition», que d'autres traduiront par «négativité» ou «médiation» (Hegel, Hölderlin, par exemple), pour désigner exactement le registre sur lequel opère la logique de l'origine, qui est en effet, malgré la *doxa* spéculative, le registre de la finitude» (2011: 93).

pas moyen de continuer. La toute dernière chose que j'ai écrite, *Textes pour rien*, a été une tentative pour sortir de cette attitude de désintégration, mais ce fut un échec. (Beckett, 1966: 137) ⁴⁰

Segundo esta declaração, estaria em jogo, antes da radicalidade a que se chega em *L'Innommable*, o nomeável. Será plausível entender neste excerto a atestação de uma crença, ainda que muito ténue (tanto é que Beckett fala em poeira), no poder da nomeação ⁴¹, irreversivelmente demolida em 1953? Coincidirá, nesse caso, a grande viragem, se assim podemos dizer, na obra do autor com a descoberta da falha originária na nomeação? Será enfim essa a razão pela qual os textos escritos em 1950 e publicados apenas em 1958 (data que aparentemente corresponde àquela que autor considera como cronologia válida a seguir) são para *nada* ou, como se interroga Silvina Rodrigues Lopes em «A Forma exacta da dissipação» (1999b: 241), *testemunho do nada*? Notemos a subtileza da última frase do excerto. Nesta Beckett alude a *Texte pour rien*, remetendo-os a uma experiência do *falhanço*. Se quisermos, podemos acentuar essa expressão, levando-a a outra esfera. Serão aqueles textos *feitos de malogro*? Mas então como compreender o falhanço como matéria de escrita ou como condição da escrita?

Descrevendo aquilo que parece ser um processo de extirpação dos termos próprios à metafísica ocidental («ter», «ser», «eu») – termos relativos às esferas do atributo e do predicado –, pelo qual se dá a desintegração não apenas da subjectividade, mas também, e significativamente, dos objectos (que seriam referidos através da linguagem), Beckett sublinha o culminar do processo num ponto sem retorno que, se quiséssemos, poderíamos conceber como uma aproximação à «escrita do desastre» (Blanchot, 1980) ou ao *désœuvrement* do neutro, adoptando as palavras de Blanchot.

⁴⁰ Transcrição de um excerto da uma entrevista feita a Samuel Beckett por Shenker Israel, para o *New York Times*, a 6 de Maio de 1956. Citado por Pierre Méléze em *Samuel Beckett* (1966).

⁴¹ Veja-se a secção 3 deste mesmo primeiro capítulo, no qual se pensa a referencialidade, também aí em relação com a problemática da falha na nomeação.

Com efeito, e importa sobretudo reter o seguinte, a declaração de Beckett parece autorizar a suposição de que a escrita de *L'Innommable* se aproxima de uma certa compreensão de «neutro». E, de facto, como veremos, o próprio Blanchot terá sido sensível à relação entre o ritmo no texto aqui em causa e o que designa por região neutra, onde, à mercê das palavras, quem escreve cai na ausência de tempo «onde deverá morrer de uma morte sem fim» (1953a). Mas deixemos por enquanto esta coincidência, sumamente relevante, e detenhamo-nos um momento na recepção posterior da obra do autor, já que ela dá conta de aspectos cujo alcance é agora oportuno explorar.

A perplexidade suscitada por esse singular movimento idiomático ou esse princípio vazio da escrita de Beckett deu azo às mais diversas interpretações. Uma delas é a de Bruno Clément (1994), que pensará a questão a partir da perspectiva da constituição de uma «obra sem qualidades». Já Alain Badiou, num capítulo do livro *Beckett, L'Incredible désir* (1995) intitulado «L'ascèse méthodique», procurando auxílio na filosofia, aproximará o despojamento beckettiano dos métodos de Descartes (a dúvida cartesiana) e de Husserl (a redução). É fácil admitir tal hipótese, uma vez que, dando conta de um gesto que pode ser lido à luz da ideia de despojamento ou de redução ao elementar, a voz, (quase) sem corpo, de *L'Innommable* diz: «Tout cela est tombé, toutes les choses qui dépassent» (1953: 30).

Se, porém, é certo que a desintegração em jogo e, permanentemente em curso no texto de Beckett pode lembrar a demanda da pureza dos primeiros fundamentos do pensamento implicada nas empresas filosóficas de Descartes e de Husserl, é preciso todavia notar que ela não é confundível com eles. Os dois filósofos citados interrogaram e identificaram as condições primeiras da constituição do conhecimento, levando a cabo metodologias radicais para a destituição de certos pressupostos. Mas tiveram ambos de

afirmar a existência de um centro organizador para a produção desse conhecimento e do pensamento em geral, tal centro equivalendo, afinal, à habilitação de determinadas noções ligadas ao conceito fundamental de sujeito (Descartes e o «cogito», Husserl e o «sujeito transcendental»).

Ora, esta necessidade parece não estar de acordo com o que Beckett diz – e acima referimos – acerca da desintegração no movimento da escrita (ainda para mais, afirmando que, a partir dali, ela se torna intransponível). Nem, de resto, poeira nenhuma sobraria, levando à risca o excerto com que abrimos estes apontamentos. Tecendo um argumento que analisaremos adiante, para Adorno, numa conversa sobre Beckett, emitida pelo canal televisivo oeste-alemão WDR, poderá ser mais profícuo entender a relação do texto de Beckett com a filosofia a partir de uma perspectiva parodística. Embora esta corresponda, de acordo com o nosso ponto de vista, a uma abordagem bem mais interessante e justa do que atrás enunciámos, não podemos, contudo, deixar de levantar uma questão relativamente à proposta de Adorno: não suporá a paródia ainda um certo poder e autoridade discursivos que estariam, precisamente, em causa na descrição (e no texto) de Beckett, nomeadamente quando este atesta o falhanço na tentativa de superação da «atitude da desintegração» na redacção de *Textes pour rien*?

Facto é que o *je*, o *avoir* e o *être* não logram desaparecer do corpo textual de *L'Innommable*, resultando daí as interpretações a que nos temos referido. É ao nível do texto – isto é, tanto no plano da sua composição como no plano das decisões, impasses, congruências e incongruências que o constituiriam – que as categorias de sujeito, as propriedades e as identidades parecem desfazer-se, através de uma escrita aporética que acentua a debilidade das noções, das palavras e mesmo das ideias. Da fragilização por meio da exposição da dúvida e das contradições, resultará então, e sobretudo, a tal desintegração de que nos fala Beckett. Não admira, portanto, que possamos ler em

L'Innommable, de início, a interrogação da voz sobre o que poderá estabelecer como as suas regras ou, até, princípios metodológicos. Curiosamente, a conclusão a que entretanto se vai chegando é nula e a regra que seríamos finalmente capazes de deduzir das restantes parece ser, ao fim ao cabo, a do desregramento:

Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder ? Par pur aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. Cela d'une façon générale. Il doit y avoir d'autres biais. Sinon ce serait à désespérer de tout. Mais c'est à désespérer de tout. À remarquer, avant d'aller plus loin, de l'avant, que je dis aporie sans savoir ce que ça veut dire. Peut-on être éphectique autrement qu'a son insu ? Je ne sais pas. Les oui et non, c'est autre chose, ils me reviendront à mesure que je progresserai, et la façon de chier dessus comme un oiseau, sans oublier un seul. On dit ça. Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais. (1953: 7-8)

Assinale-se o carácter trôpego do discurso, no final parecendo quase um «disco riscado»: «que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien». Como entender o sobressalto patente no discurso? E como pensar a conciliação entre o recorte, não raras vezes, abrupto entre frases, a impossibilidade de síntese, e a afirmação de que se é obrigado a falar? Façamos a pergunta de outro modo: o que é que fala em *L'Innommable*?

Desde logo, queremos dar conta de uma dificuldade imediatamente constatável para quem decide aproximar-se deste texto, a saber, a impossibilidade de realizar uma sinopse dele. Dificuldade eloquente, pois resulta da fragmentariedade radical, da irreduzibilidade do texto a uma história, do seu exacto inacabamento. A questão do sujeito não é alheia a tais características. Também este sofrerá dos males da

desposseção, da ruptura, da impossibilidade de reunião numa unidade de sentido. Por isso, pretendendo nós pensar o sujeito a partir dos textos, não devemos dispensar a atenção aos ritmos, à sintaxe, às repetições, em suma, e insistindo no ponto que acima defendíamos, aos movimentos das frases. Assim sendo, destacaremos algumas características a nosso ver esclarecedoras no que diz respeito a essa dissipação do sujeito.

A meio do excerto, conforme assinalado, encontramos a repetição de alguns segmentos – «encore», «ce qui est encore plus intéressant», «que je» –, numa espécie de gaguez agindo como movimento elíptico e fechado sobre a linguagem. Curiosamente, a gaguez, materializada por vírgulas a meio de orações, parece ocorrer quando se pretende dar conta do que *será dito*: «La fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, [...]». Depois desta passagem, sucedem-se os gaguejos, a tentativa de formular o informulável, até ao momento de desistência, momento no qual a voz diz que «já não sabe». Movimento irónico este, no qual a linguagem põe materialmente em jogo a própria indefinição semântica atestada pela voz a propósito da sua empresa.

Duas constatações: por um lado, a voz esclarece-nos sobre a possibilidade de falar daquilo que não poderia (como falar do que não se pode falar?), por outro, pretendendo dar conta de uma segunda consequência do seu exercício, aparentemente ainda mais relevante do que a primeira, esquece-se dela. A acentuação do esquecimento de Beckett não se resume a esta pequena passagem, ela inscreve-se ao longo das mais de duzentas páginas da obra, não só evocada enquanto tal, como material, grafica e sintacticamente assinalada. O seu papel não se resume certamente ao que diremos nestas poucas linhas. Porém, importa nesta secção pensar o esquecimento como a falha de uma faculdade essencial à manutenção da unidade e da soberania do sujeito: falha da

memória na forma da lembrança, portanto. Articular-se-á o esquecimento com o que a voz afirma não poder dizer? Notemos, a voz afirma a possibilidade de vir a dizer coisas que não poderia dizer. Por que é que não as poderia dizer? Como é que se diz coisas que não se podem dizer? Que coisas? Em que medida não entramos no domínio da impossibilidade? Propomos de forma interrogada a seguinte hipótese: poderá a voz dizer o esquecimento? O esquecimento, digámo-lo, é uma dimensão alheia ao sujeito enquanto sujeito, ingovernável por uma consciência porque lhe escapa. Será essa a coisa que a voz dirá sem *poder* dizer porque o esquecimento se encontra *fora* da jurisdição de um «eu» soberano? Será de manter esta hipótese em aberto, ela poderá esclarecer-nos sobre outras características importantes de *L'Innommable*.

Assinalemos ainda o uso considerável de deícticos, a ponto de o leitor sentir grandes dificuldades em acompanhar o que está a ser dito (se é que alguma coisa está a ser dita). Quer a repetição elíptica quer o uso dos deícticos parecem toldar a compreensão do leitor no exercício hermenêutico. Para além disso, assiste-se – e mais uma vez assinalamos a afinidade entre os dois autores – a um gesto próximo ao de Blanchot, a saber, a contínua reiteração do não-saber, «je ne sais plus, ça ne fait rien», sem que nela sejam anulados a necessidade e o gesto de escrever/dizer. Lemos então a interrogação sobre os processos e a manifesta errância discursiva que se propaga, paradoxalmente, a partir de uma tentativa de erradicação do mal dito. Querer dizer sem pressupostos, ideias ou preconceitos (entre os quais, desde logo, o da identidade una do sujeito), parece contudo resultar na irradiação da linguagem e assim, simultaneamente, numa espécie de evidenciação das suas condições de possibilidade bem como das limitações empíricas que constrangeriam, afinal, a sua efectividade: «Cela a pu commencer ainsi. Je ne me poserai plus de questions. On croit seulement se reposer, afin de mieux agir par la suite, ou sans arrière-pensée» (1953: 7).

O avanço a partir da aporia ou o jogo da simultânea afirmação e negação (do sim e do não, que não se encontram ali em oposição) correspondem à neutralização ou à suspensão da lógica dialógica e dicotómica, e impedem uma leitura de carácter progressista, pela qual se acompanharia o «fluir da narrativa» e se atingiria o «sentido da história», a resolução numa interpretação que reunisse as partes num todo coeso. Acrescente-se ainda que o encavalamento sintáctico e semântico, «a gaguez», o movimento elíptico, a que já nos referimos, entre outros, impedem uma leitura de cariz frutivo. Entendemos, lendo essas últimas frases, que não importa tanto o impulso de contar uma história quanto o de arrancar das palavras um qualquer silêncio: «[...] là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. » (1953: 211)

Temos acentuado estas diversas dimensões de *L'Innommable* porque encontramos nelas o indício da dissipação da linguagem e do sujeito, que começámos por apontar rapidamente nas linhas acima. Parece-nos que neste texto se joga com a decomposição dos princípios subjectivos e objectivos da enunciação e do saber não só através da aporia, como pela repetição, conforme fomos também adiantando, pela ambiguidade gerada na sintaxe, pelos já referidos deícticos, mas ainda pela interrogação que pede a reformulação sucessiva e que, nessa medida, apenas pode corresponder ao desdobramento infindável do mal dito, como sublinha Silvina Rodrigues Lopes, no mesmo texto a que aludimos alguns parágrafos atrás. Leia-se a seguinte passagem, onde o sujeito e objecto da enunciação são interrogados:

Combien sommes-nous finalement? Et qui parle en ce moment ? Et à qui ?
Et de quoi? Ces colles ne servent à rien. Qu'ils me mettent dans la bouche à
la fin de quoi me sauver, de quoi me damner, et qu'on ne parle plus, qu'on
ne parle plus. (Beckett, 1953: 135)

De tal modo o texto está marcado por movimentos contínuos de avanço e de recuo, de afirmação e negação, de ambiguidade, que a primeira frase de *L'Innommable* imediatamente coloca a tónica no gesto interrogativo, «Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses» (sublinhados nossos, 1953: 7).

Adorno, que, significativamente, dedicou a sua *Teoria Estética* a Beckett, terá sido sensível a este processo. Embora não tendo escrito, como pretendia, o seu ensaio sobre *L'Innommable*, temos acesso às notas que preparou a respeito. Nelas, vai dando conta das suas reflexões em torno da obra. Incidiremos numa das suas linhas de leitura que, a vários títulos, nos parece pertinente. Trata-se daquela que parte da ideia de que, em *L'Innommable*, a questão da decomposição do sujeito não só é relevante como central, podendo relacionar-se com a dita paródia da filosofia residual cartesiana. Mas acrescentaremos agora, e a partir daquilo que entretanto fomos estabelecendo, a seguinte constatação: esse gesto de paródia, a existir, reside acima de tudo na compreensão de que é o jogo da linguagem que possibilita o ininterrupto e para sempre incerto fazer e desfazer do *cogito*. *L'Innommable*, é, a nosso ver, uma espécie de exercício pelo qual se pretende levar ao limite a potência interrogativa sobre a própria enunciação, que implica, naturalmente, uma reequação da figura do sujeito. A enunciação do não saber torna-se capital: «Quand tout se taira, quand tout s'arrêtera, c'est que les mots auront été dits, ceux qu'il importait de dire, on n'aura pas besoin de savoir lesquels, on ne pourra pas savoir lesquels» (1953: 136).

Segundo Olga Bernal (1969), que identifica a flutuação pronominal do texto de Beckett como característica distintiva do seu estilo:

Le sujet des phrases s'effondre sans cesse, ne laissant au moi aucun sursis d'identité. Et cet incessant effondrement du Je

donnera lieu à une douloureuse multiplication du pronom, à une cancéreuse prolifération en nous. Or qui pourra se dire le sujet de cette prolifération du Je en nous sans bornes ? Le héros de *L'Innommable* répond : « Je nous manquerai toujours ».

Cette prolifération du Je marque la limite de la littérature subjective, de celle qui a pris naissance à l'époque romantique pour aboutir, dans l'œuvre de Proust, à ses possibilités extrêmes. Cette littérature représentait la réalité du point de vue d'un sujet disant Je. [...] Dans le roman de Beckett, elle arrive à son terme ; le narrateur s'y désubstantialise au point qu'il apparaît ne plus pouvoir subsister sur le mode du Je. (1969: 57)

A dessubstancialização identificada por Bernal pode ser percebida nas descrições do corpo em *L'Innommable*. Estas coincidem com imagens da mutilação, do fragmentário. A maior parte das vezes, é preciso notar, nem corpo há – «c'est entièrement une question de voix» (Beckett, 1953: 63), escreve Beckett a dada altura. Mas o que é a voz? Precisamente aquilo que actua segundo o movimento da dispersão. Pelo que podemos afirmar que em *L'Innommable* há várias estratégias pelas quais se procede à fragmentação ou à disseminação dos elementos, a favor de uma dinâmica textual que só pode resultar na multiplicidade de vozes, corpos, lugares, histórias, nomes.

À aucun moment je ne sais de quoi je parle, ni de qui, ni de quand, ni d'où, ni avec quoi, ni pourquoi, mais j'aurais besoin de cinquante bagnards pour cette sinistre besogne qu'il me manquerait toujours un cinquante et unième, pour fermer les menottes, ça je le sais, sans savoir ce que ça veut dire. L'essentiel est que je n'arrive jamais nulle part, que je ne sois jamais nulle part, ni chez Mahood, ni chez Worm, ni chez moi, peu importe grâce à quelle dispense. [...] Que ça fait du bien de savoir où l'on est, où l'on restera, sans y être ! Il n'y a plus qu'à s'écarteler tranquillement, dans les délices de se savoir à tout jamais personne. (1953: 85-86)

Voz anónima, múltipla e sem morada, lemos neste excerto. A voz afirma estas três urgências: por maior que seja o número de «forçados» (vozes?) implicados, nesta dura tarefa de falar do que não se pode falar, nunca se poderá «fechar as algemas», fechar-se

ou dar por fechado; a de não poder chegar a lado nenhum («não ter casa»); de ser para todo o sempre ninguém. A passagem seguinte é igualmente reveladora:

Nous voilà donc quatre, c'est une partie carrée. Je le savais, nous serions cent qu'il nous faudrait être cent et un. Je nous manquerai toujours. Worm, ou, comme je suis tenté de l'appeler, Watt, Worm, que dire de Worm, qui n'est pas foutu de se faire comprendre? Qu'en dire qui fasse cesser cette rumeur de termite, dans mon guignol? Qu'en dire qui ne puisse aussi bien se dire de l'autre? Tiens, c'est peut-être en voulant être Worm que je serai enfin Mahood! Alors je n'aurai plus qu'à être Worm. Ce à quoi je parviendrai sans doute en m'efforçant d'être Tartempion. Alors je n'aurai plus qu'à être Tartenpion. (1953: 86-87)

Explica a voz que ainda que fossem cem (cem quê? Vozes?) faltaria sempre mais um. Que pode querer dizer esta falta que não é anulada pela possibilidade de se acrescentar mais um (ou mesmo noventa e nove)? A incompletude parece fazer-se aqui tema privilegiado. Fala-se ali num inacabamento que não pode ser ultrapassado ou suprido pela lógica do acréscimo. Ao que corresponde esse vazio? A resposta parece ser: é o «eu» (sujeito, unidade de sentido) que falta à multiplicidade de vozes, «Je nous manquerai toujours». Portanto, uma voz que diz «eu» (e «nós») afirma que o «eu» faltará sempre ao «nós». A voz parece perspectivar-se como acumulação de «eus» ou de «vozes», sobrepostos, como as camadas de uma cebola, sem núcleo.

Realçando a centralidade do «eu» na literatura subjectiva romântica – literatura essa que inaugura a época moderna, por contraste com a radicalidade desintegradora da subjectividade em Beckett –, Bernal parece identificar uma interrupção no paradigma literário que altera toda a perspectiva moderna:

Evidemment, une conscience sans Je est une conscience sans pronom, une conscience impersonnelle. Il y aura quelqu'un, *quelque chose qui pense, qui souffre, mais ce ne sera pas Moi*. [...] La notion d'une conscience impersonnelle se heurte à une grande résistance, elle apparaît comme une notion inhumaine,

c'est-à-dire anti-humaniste puisque le concept de la personne est le produit de cette culture humaniste qu'est la tradition européenne. *C'est pourtant vers une conscience décentrée que tend de plus en plus la représentation contemporaine* (sublinhados nossos, 1969: 68).

Bernal concluirá que o que está em causa é uma tendência da literatura moderna para a representação de uma consciência impessoal, sem esclarecer a razão para tal. Mas que consciência seria essa? Ou, avançando ainda mais um degrau na argumentação, e se abdicássemos da noção de consciência? Será que se pode pensar que a impessoalidade está mais ou menos directamente associada à ideia de escrita? Blanchot em «Où maintenant? Qui maintenant?», texto de *Le livre à venir* (1959) onde pensa sobre a obra de Beckett, entenderá a impessoalidade na esteira do neutro:

Mais *L'Innommable* est précisément expérience vécue sous la menace de l'impersonnel, approche d'une parole neutre qui se parle seule, qui traverse celui qui l'écoute, est sans intimité, exclut toute intimité, et qu'on ne peut faire taire, car c'est l'incessant, l'interminable. (1959a: 312)

Sabemos que Blanchot dedicou muitos textos àquilo que poderíamos traduzir em português como «conversa fiada». Enquanto palavra de continuidade, sem objectivo e objecto, finalidade ou utilidade, a concepção de «conversa fiada» surge ao escritor como um modo de aproximação à ideia do neutro. Poderemos nós reconhecer alguma proximidade entre o desdobramento frásico infindável de *L'Innommable* e a «conversa fiada» blanchotiana, cuja finalidade não é, afinal, outra senão o seu próprio desdobramento sem intuito ou fim? Esta intuição não parece totalmente descabida de sentido. Senão vejamos, ainda de *L'Innommable* a seguinte passagem:

moi qui suis ici, qui ne peux pas parler, ne peux pas penser, et qui dois parler, donc penser peut-être un peu, ne le peux seulement par rapport à moi qui suis ici, à ici où je suis, mais le peux un peu, suffisamment, je ne sais pas comment. (1953: 24)

Ou ainda:

Cette voix qui parle, se sachant mensongère, indifférente à ce qu'elle dit, trop vieille peut-être et trop humiliée pour pouvoir jamais dire enfin les mots qui la fassent cesser, se sachant inutile, pour rien, qui ne s'écoute pas, attentive au silence qu'elle rompt, par où peut-être un jour lui reviendra le long soupir clair d'avant et d'adieu, en est-elle une ? Je ne poserai plus de questions, il n'y a plus de questions, je n'en connais plus. Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre les murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, de m'assiéger. (1953: 33-34)

Este excerto torna claro o que acima dizíamos: a enunciação parece fazer-se por nada, isto é, sem motivo aparente. O movimento da fala coincide com o desdobramento infindável de uma voz, afinal, múltipla, tantas vezes parecendo alheia a quem diz «eu». Como pode aquele que enuncia dar conta da voz como fenómeno independente da sua vontade? Repare-se nos adjectivos escolhidos para descrever a voz: «enganosa», «indiferente», «velha», «humilhada», «inútil», «atenta». Como ponderá-los na sua paradoxalidade? A boca desse corpo mutilado, fragmentado, fala da voz plural (atravessada pelas vozes dos outros), como discurso que se autonomiza no momento mesmo da enunciação. Esta observação é de máxima importância porquanto torna clara a passagem do «eu» para um «outro», consistindo esta passagem na evidenciação do neutro.

Autores há que interpretam o neutro e os processos de dessubjectivação ou de estilhaçamento do sujeito nos textos literários aqui em estudo a partir da consideração de uma tensão ou, mesmo, de uma aporia que estaria em causa no acto do testemunho, contrariando alguns lugares comuns e alguns princípios jurídicos. É o caso de David Houston Jones (2011) que, guiando-se pelas reflexões de Derrida em *Demeure*, Maurice Blanchot, de Agamben em *O que resta de Auschwitz?*, e pelos trabalhos de Dori Laub e Cathy Caruth, pensará a possibilidade de a obra de Beckett ter um carácter testemunhal.

Houston Jones apontará para a tensão existente no facto de juridicamente a voz do testemunho ser considerada impessoal (Houston Jones associará a impessoalidade ao anonimato e, precisamente, ao neutro de Blanchot), mantendo-se, contudo, inalienável a dimensão pessoal/performativa: «[i]n accordance with its legal origins, testimony is impersonal: its value is determined by its capacity to enable a judge or jury to reach a decision. And yet the personal persists, in its performative aspect [...]» (Jones, 2011: 6). Tal conjuntura potencia a hipótese da transgressão (ficção, não concordância com as normas ou recusa em testemunhar diante da lei). Segundo o autor, ela permitiria também distinguir o testemunho do acto de dizer verdade e do conhecimento, acrescentando que a excepcionalidade do testemunho se encontra espelhada nos problemas epistémicos que levanta. É nesta mesma linha de pensamento que convocará Agamben:

For [Primo] Levi, the viewpoint of the ‘true witness’ can exist only in death, or in the state of death-in-life represented by the Muselmann. Agamben places this position at the center of his account of testimony, making of testimony a structure which can only come into being through an epistemological aporia. (2011: 19)

E levará a cabo o seu estudo sobre o testemunho em Beckett. Tais considerações parecem-nos pertinentes na medida em que reflectem, ainda que de forma diferente da nossa exposição, aquilo que declarámos na introdução (secção 1) deste mesmo capítulo – «A propósito do despropósito» –, a saber, que a proximidade entre testemunho e literatura deve passar pela observação dos seus modos anómalos e oblíquos diante da lei. A aporia do sujeito no testemunho é, portanto, advogamos novamente, similar à do espaço literário: a da impessoalidade/universalidade singular (*exemplum*).

Houston Jones trabalhará partindo da estrutura singular dos textos em prosa beckettianos, mostrando como não há incompatibilidade entre a erradicação do

princípio subjectivo, da referência e da comunicação – em sentido mais estrito –, da ficção e a noção de testemunho pensada na literatura. Essa tal conjuntura ocupar-nos-á na secção seguinte, uma vez que toda a questão do testemunho incide sobre problemas tais quais o da comunicação, o da referencialidade e, em anexo, o da representação.

3. «A rose is a rose is a rose» A referencialidade

[...] *a rose is a rose*: cela signifie qu'on peut la penser, mais qu'on ne peut rien se représenter à son sujet et pas même la définir [...]. Mais *a rose is a rose is a rose...* vient à son tour démystifier le caractère emphatique de la nomination et de l'évocation d'être ; le «est» de la rose et le nom qui la glorifie comme rose à jamais sont, l'un et l'autre, déracinés et tombent dans la multitude du bavardage, bavardage qui à son tour surgit comme manifestation de toute parole profonde, parlant sans commencement ni fin.

Maurice Blanchot, «A rose is a rose»

[...] elle dit que ce n'est pas le vrai silence, que dire du vrai silence, je ne sais pas, que je ne connais pas, qu'il n'y en a pas, qu'il y en a peut-être, oui, qu'il y en a peut-être, quelque part, je ne saurai jamais.

Samuel Beckett, *L'Innommable*

Considerando plausível a ideia de que textos tais como *L'Innommable* e *L'Instant de ma mort* estão marcados pela fragmentariedade do sujeito (a desintegração da sua soberania enquanto princípio de unidade), e, conseqüentemente, considerando que se assiste neles à passagem do campo do saber para o campo do incerto, da errância, terá de compreender-se que as noções de referência e de comunicação – nas suas definições mais tradicionais⁴² – estão concomitantemente em xeque. Isto porque os seus

⁴² Daremos dois exemplos paradigmáticos da formulação conceptual em torno dos dois termos aqui em causa. O primeiro exemplo visará as definições dos inícios da semântica enquanto «ciência do sentido», o segundo, mais actual, procurará dar conta das formulações de um dos autores mais emblemáticos da disciplina. Considerando as noções de Stephen Ullman (1964), nesse livro que serve de introdução às problemáticas da semântica, *Semantics – An Introduction to the science of meaning*, a «comunicação», em síntese, encontrar-se-ia associada à «mensagem» emitida (29). Note-se, no entanto, que Ullman não chega a dar dela uma definição, sustentando-se antes numa ideia mais ou menos comum e, assim, imediata. Já no que diz respeito à referência, partirá da conceptualização de Odgens e Richards (no livro de 1923, *The meaning of meaning*), segundo a qual o referente é «a coisa», o aspecto ou acontecimento não-linguístico acerca do qual falamos. John Lyons (1977) elaborará uma definição um pouco mais subtil. Para evitar uma noção de referência sustentada na ideia de uma relação simples e directa entre palavra-objecto, Lyons procurará uma alternativa, recorrendo à ideia de expressão: «[t]he term 'reference', as we shall define it below, has to do with the relationship which holds between an expression and what that expression stands for a particular occasion of its utterance» (1977: 174). Como veremos, a noção de

mecanismos dependeriam da existência de uma mensagem intencionalmente emitida, indiciando esta uma realidade objectiva, pré-linguística, bem como a consciência voluntária implicada na elaboração do conteúdo a ser comunicado. Imediatamente surge a seguinte pergunta: abandonando-se a hipótese de *L'Instant de ma mort* e *L'Innommable* funcionarem com base numa referencialidade de tipo denotativo (ou mesmo outra), como desenvolver a tese da existência de teor testemunhal nas obras em análise? Tal interrogação guiará as reflexões que procuraremos desdobrar nesta secção.

A relevância do tratamento dos conceitos acima anunciados, no corpo da presente dissertação, explica-se assim pelo facto de aqueles estarem intimamente ligados ao procedimento mais habitual de prestar testemunho. A este último exige-se a eficácia comunicativa, persuasiva e elucidativa relativamente «aos fenómenos» e «aos factos», sobretudo quando é proferido diante da lei, obliterando-se assim o seu carácter ambíguo, quer dizer, esbatendo-se os traços da incerteza e escamoteando-se o incalculável de que depende a sua enunciação⁴³. Por outras palavras, testemunhar seria sempre um acto transitivo, pelo qual seria expresso um estado de coisas, bem como, e também pelo que foi dito, se respeitaria sempre o processo de emissão de mensagens.

«expressão» será relevante para determinarmos os modos como, em Beckett e Blanchot, se mina ou altera a perspectiva no que diz respeito à referencialidade. Quanto à comunicação, Lyons define-a da seguinte forma: «We will here take the alternative approach of giving to the term 'communication' and the cognate terms 'communicate' and 'communicative' a somewhat narrower interpretation than they may bear in everyday usage. The narrowing consists in the restriction of the term to the intentional transmission of information by means of some established signaling-system» (1977: 32). Uma vez mais, e Lyons umas páginas à frente tornará explícita tal ideia, trata-se de um sistema pelo qual se dá a emissão intencional de uma mensagem.

⁴³ Relativamente a esta questão, em *Le passage de témoin : Une philosophie du témoignage* (2006), numa secção em que trabalha especificamente a relação do testemunho com o direito, Jean-Philippe Pierron explica que: « [l]e testimonial est donc inséré dans le judiciaire. Mais le témoignage n'est pas le tout de la parole juridique, il n'en constitue qu'un moment, qu'une étape. Le témoignage, ce que le Code civil désignera sous l'expression «preuve testimoniale», prend place dans un dispositif juridique soucieux de collecter des données aussi précises et véridiques que possible grâce auxquelles un juste jugement pourra être rendu» (2006: 89). «Le témoignage participe, en droit, d'une recherche de la preuve pour faire la vérité et arrêter un jugement. S'il appartient aux divers procédés de preuve que le droit met en place, et qui sont respectivement l'écrit (ou preuve littérale), les présomptions de fait (ou présomptions «de l'homme»), l'aveu, le serment et enfin la preuve par témoins, le témoignage tient sa particularité de sa fragilité. Il nous situe dans le registre du vraisemblable là où est exigé le certain ou le nécessaire» (sublinhados nossos, 2006: 92).

Porém, segundo Jacques Derrida (e, antes dele, Blanchot) em *Demeure, Maurice Blanchot* (1998) o que está em jogo em *L'Instant de ma mort* é asserção da impossibilidade de constituir testemunho segundo a lógica da atestação⁴⁴. O testemunho ali ponderado ultrapassa ou está aquém (tratando-se de um *Pas au-delà*) da exposição «dos factos» e da expressão das ideias. Admitamos essa possibilidade: a de o testemunho estar em excesso ou em falta relativamente à comunicação verosímil de um estado de coisas e de dar-se, nessa medida, como testemunho do segredo. Fazendo-o, seremos então obrigados a reequacionar as questões sobre a referência e a comunicação, pelo menos, na leitura dos textos aqui em estudo.

A abordagem de tais problemas – a «referencialidade», a «comunicação», ou a «representação»⁴⁵ – será levada a cabo mantendo-se em perspectiva o que Beckett e Blanchot sustentam quanto à experiência da escrita e dos textos. Embora comprometidos com a problemática do testemunho, urge dizer que tais conceitos não deverão constituir-se como centrais na argumentação que aqui queremos levar a cabo. Tentaremos dar conta da pertinência do tratamento esquemático dos mesmos no âmbito deste trabalho, não confundindo contudo tal pertinência com a centralidade da tese que aqui nos ocupa, a saber, a da possibilidade de testemunho *através* dos textos dos dois escritores acima nomeados.

Trabalharemos a partir da seguinte premissa: o vazio implicado na palavra (correspondente ao objecto ausente), pelo qual a palavra precisamente se *dissemina*, provoca a emergência, na linguagem, de uma pura exterioridade ou estranheza (o

⁴⁴ Para David Houston Jones (2011) aconteceria o mesmo em *L'Innommable*.

⁴⁵ Porque se relaciona com certos mecanismos de referência, segundo um esquema filosófico e linguístico que a põem na dependência da «expressão» e da «comunicação» por mor da relação ideia-signo, a noção de «representação» será igualmente considerada. A relação entre a referência (no sentido mais convencional, quer dizer, de denotação) e a representação tornar-se-á clara quando analisarmos as concepções sartrianas sobre a literatura comprometida.

«fora»). Perceberemos então que a disseminação, tal como Derrida a formula, se reporta, desde logo, ao movimento da *différance*, mediante o qual há interferência e ressonância entre os diversos elementos da linguagem, dando origem ao desregulamento semântico e, portanto, ao jogo entre hipóteses de referencialidades e a constituição de figuras.

Política da literatura e referente

Não queremos avançar de imediato com a apreciação destas questões sem clarificar que o núcleo da problemática da referencialidade, no que diz respeito também a um certo enquadramento contextual que aqui nos ocupa, se encontra desde logo contido nos debates em torno das condições, qualidades e funções da palavra literária depois da Segunda Guerra Mundial. Embora nunca se possa tomar o contexto como um dado, explícito em si mesmo, este deve ser, até certo ponto – e veremos em que graus –, contemplado.

Como se sabe, durante e depois da guerra, a interrogação em torno do papel político (ou função) da literatura torna-se central no panorama literário em França. Para dar conta dessa centralidade, consideremos o exemplo não apenas da obra como das posições políticas e sociais de Jean-Paul Sartre; paradigmático, permitir-nos-á ele abordar com clareza as tensões surgidas naquela época. Sartre defenderá a necessidade de o *escritor ser (politicamente) responsável*, por um lado, e, por outro, *de a palavra literária se fazer acção*⁴⁶, quer dizer, palavra, se não de tese ou de militância, pelo menos participativa, pela qual se realizaria a asserção positiva de escolhas e de valores.

⁴⁶ Veja-se como a assertividade das posições de Sartre aumenta nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, em textos tais como *La responsabilité de l'écrivain* (1946) e *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948).

A articulação de uma coisa e outra encontra-se fundada num princípio que, por sua vez, sustenta todo o sistema sartriano, ainda que não seja claro que o filósofo estivesse consciente desse mesmo cerne: trata-se da noção de «intelectual»⁴⁷, figura (da cultura) à qual Blanchot dedicou um texto crítico já em 1984.

Importa atentar nesta questão, porquanto o programa da literatura comprometida corresponde, por assim dizer, a uma «estética literária» afim a concepções de teor realista, que, por sua vez, não só impõe uma série de imperativos estilísticos e formais como, com isso, supõe o recurso a tipos de referencialidade. Que assim se passa, comprova-o o texto capital no que diz respeito à explanação das proposições sartrianas, *La Responsabilité de l'écrivain* (1946):

Dans un cas, il s'agit de *s'en servir comme signes conventionnels, de dépasser le mot vers l'objet qu'il signifie et d'assembler les mots en vue de constituer des significations et des idées.*

Il y a, d'autre part, une manière de concevoir *les mots comme des objets naturels*. Dans ce cas on ne les sépare pas de la signification, mais *leur signification, en quelque sorte, vient les imprégner comme une âme*, et dans ce cas il n'est plus question de les assembler pour former des idées mais d'établir entre eux des liaisons tout à fait différentes et comme naturelles, elles aussi.

Autrement dit, il y a deux attitudes : la prose et la poésie. *Ce qu'on peut demander à quelqu'un qui utilise les mots pour nommer, on ne peut pas le demander à quelqu'un qui utilise les mots d'une autre manière, c'est-à-dire en tant qu'ils sont des objets dont l'assemblage produit certains effets, comme des couleurs sur une toile en produisent.* (sublinhados nossos, 1946: 10-11)

Como se pode ler no excerto acima citado, o que legitima a escolha da prosa para o tratamento da questão da «responsabilidade» do escritor é a sua associação directa à referencialidade de tipo denotativo. O problema essencial reside no seguinte: a concepção de prosa aqui defendida vai a par de uma noção generalizada da linguagem,

⁴⁷ Tal suposição é avançada por Benoît Denis, numa secção a que deu o título «La synthèse sartrienne»: «[...] l'exceptionnelle aptitude que Sartre a développée de cumuler les rôles et fonctions et de constituer ainsi une figure d'"intellectuel total"» (2000: 264).

segundo a qual esta funcionaria de modo tanto mais eficaz quanto mais se fizesse meio ou veículo de uma mensagem a ser comunicada: «La prose est une attitude d'esprit et le regard, dans la prose, traverse le mot et s'en va vers la chose signifié. Le mot est donc un véhicule d'idées. *Quand il accomplit sa fonction nous l'oublions*» (sublinhados nossos, 1946: 15). Encontramos aqui a concepção clássica de linguagem e de escrita (já definida por autores tais como Rousseau ou Condillac), relativamente à qual prevalece o esquema da «representação», quer dizer, da relação directa entre ideia e signo. Se lhe perguntássemos, então, pela diferença entre um texto literário e um manifesto, Sartre responderia provavelmente que esta se encontra na implicação da formulação do juízo estético no caso do primeiro, juízo esse que, simultaneamente livre e universal, serve à consideração de uma liberdade a ser partilhada por todos⁴⁸. Para se salvaguardar do argumento de que também a arte pela arte pode suscitar juízos de gosto, já que lhe interessa defender o compromisso em arte, o autor de *La Nausée* fundará todavia a diferença na intenção do escritor: «querer» ou «não querer» mudar as coisas modificaria implicitamente o gesto da arte, quer dizer, a sua responsabilidade ou irresponsabilidade (1946: 37-38). O grande senão da tese de Sartre reside numa tensão não resolúvel que Benoît Denis descreve da seguinte forma:

En d'autres termes, *il y avait chez Sartre le désir de concilier la positivité d'un discours politique ou idéologique proféré avec netteté et la négativité propre à la littérature*, c'est-à-dire sa capacité à travailler l'implicite ou le non-dit des discours, à faire apparaître la contradiction qui gît au cœur des représentations instituées, bref à subvertir la positivité de la parole socialisée. (sublinhados nossos, 2000: 270)

⁴⁸ A frase que citaremos é clara a esse respeito: «Le jugement esthétique est donc la reconnaissance qu'il y a une liberté en face de moi, [...] une prise de conscience, à l'occasion de l'objet qui est en face de moi, de ma propre liberté, et enfin, en troisième lieu, une exigence que les autres hommes, dans les mêmes circonstances, aient la même liberté.» (1946: 26-27).

A tensão na literatura comprometida residiria pois no conflito entre o discurso positivo de tese e a suposta negatividade da literatura. Veremos que Blanchot se aproxima desta crítica, havendo apenas uma diferença de permeio: a negatividade em Blanchot, embora num primeiro passo importante, dará lugar ao neutro, como movimento de inscrição e de apagamento da palavra que faz com que esta não possa encontrar a estabilidade necessária à transmissão positiva de conteúdos. Ainda segundo este autor, a opacidade da palavra ficcional, a sua indeterminação quanto à validade e à adequação, bem como a materialidade formal (de género ou não), indício do carácter indeterminado dos textos, obstaculizam a correspondência entre a palavra da literatura e a palavra responsável⁴⁹. O carácter aporético da reivindicação sartriana será explicitado por Blanchot, num texto intitulado «Les romans de Sartre», integrado no livro *La Part du feu*, de 1949:

Par malheur, l'œuvre de fiction n'a rien à voir avec l'honnêteté : elle triche et n'existe qu'en trichant. Elle a partie liée, dans tout lecteur, avec le mensonge, l'équivoque, un mouvement sans fin de duperie et de cache-cache. Sa réalité, c'est le glissement entre ce qui est et n'est pas, sa vérité un pacte avec l'illusion. Elle montre et elle retire ; elle va quelque part et laisse croire qu'elle l'ignore. C'est sur le mode imaginaire qu'elle rencontre le réel, c'est par la fiction qu'elle approche du vrai. Absence et perpétuel déguisement, *elle progresse par des voies obliques, et l'évidence qui lui est propre a la duplicité de la lumière*. Le roman est une œuvre de mauvaise foi [...]. L'honnêteté n'est pourtant pas la seule faute du romancier à thèse. Suspect à cause de sa bonne foi, il l'est aussi par la mauvaise foi dont il ne peut se défaire. Il reste en effet romancier : il use, lui aussi, de la fiction, il sollicite des personnages, il veut représenter le réel – c'est la voie ouverte aux abus. (sublinhados nossos, 1949: 189-190)

⁴⁹ Para Blanchot «[é]crire, c'est s'engager; mais écrire c'est aussi se dégager, s'engager sur le mode de l'irresponsabilité. Écrire, c'est mettre en cause son existence, le monde des valeurs et, dans une certaine mesure, condamner le bien ; mais écrire, c'est toujours chercher à bien écrire, chercher le bien.» (1949: 33-34).

Não trataremos da questão problemática da literatura comprometida e mesmo das suas contradições de fundo, que não cabem nos limites deste trabalho⁵⁰. Dever-se-á, contudo, manter este cenário no horizonte da nossa discussão, uma vez que as afirmações poéticas blanchotiana e beckettiana, celebrando uma palavra extraída dos trânsitos do valor, uma palavra de interrupção⁵¹, entram em choque com a perspectiva poético-política acima enunciada. Parece-nos, por exemplo, significativo que Beckett, escrevendo em francês, publique textos com títulos tais como *L'Innommable* (1953) ou *Nouvelles et textes pour rien* (1958), numa época em que preponderava a apologia da literatura *engagée*. Por outro lado, como vimos, ainda que de forma menos acentuada do que Bataille, Blanchot sublinhou os problemas inerentes ao programa da literatura comprometida.

Como já fomos apontando e como trataremos de desenvolver adiante, Beckett e Blanchot parecem pensar o «nada» (termo a que Beckett recorre com frequência) enquanto abertura pela qual a linguagem se propaga infinitamente. É possível aproximar este «vazio» ao «neutro», pelo qual se dá a ambiguidade da palavra literária (ausência-presença, irreal-real, clara-obscura), através da fórmula sintáctica «nem-nem». Dito de outro modo, trata-se de uma palavra que não só estabelece uma relação na diferença com o outro irreduzível da linguagem («o fora»), como também, e por esta mesma

⁵⁰ Para o aprofundamento desta questão, remetemos para o esclarecedor texto de Denis Hollier, *Politique de la prose* (1982). Em *Silences de Sartre* (1995), Jean François Louette tentará resgatar alguns dos propósitos do projecto sartriano sem, no entanto, negar a existência das suas contradições.

⁵¹ A seguinte frase de Blanchot parece ir de encontro à possibilidade aqui enunciada: «Hors de toute parole mercenaire, le silence sans refus remercie» (1973a: 185). O apelo à interrupção encerra *Le Pas au-delà*: «♦ Libère-moi de la trop longue parole» (1973a: 187). Beckett, por seu turno, como já vimos, vê em *L'Innommable* o gesto da desintegração dos princípios reguladores do discurso, pelo que se torna claro o modo como se afirma uma irreduzibilidade do texto às regras do bem-fazer e do bem dizer.

razão, rompe com a lógica institucionalizada dos discursos⁵². Daí que em *Le Pas au-delà*, por exemplo, encontremos o seguinte fragmento:

♦ «Je refuse cette parole par laquelle tu me parles, ce discours que tu m'offres pour m'y attirer en m'apaisant, la durée de tes mots successifs où tu me retiens dans la présence d'une affirmation, et surtout ce rapport que tu crées entre nous par le seul fait que tu m'adresses la parole jusque dans mon silence qui ne répond pas.» - «Qui es-tu ?» - «Le refus de discourir, de pactiser avec la loi d'un discours.» - «*Préfères-tu les larmes, le rire, la folie immobile ?*» - «*Je parle, mais je ne parle pas dans ton discours : je t'empêche de parler parlant, je t'oblige à parler ne parlant pas ; il n'y a pas de secours pour toi, pas d'instant où reposer de moi qui suis là dans tous les mots avant tous les mots.*» - «J'ai inventé le grand logos de la logique qui me protège de tes incursions et me permet de dire et de savoir en disant selon la paix des paroles bien développées.» - «Mais dans ta logique, je suis là aussi, dénonçant l'oppression d'une cohérence qui se fait loi et je suis là avec ma violence légale, celle qui soumet la pensée à la prise de la compréhension. (sublinhados nossos, 1973a: 159-160)⁵³

⁵² Em «La pensée du dehors» (1966), Michel Foucault desdobra a seguinte formulação: «On a l'habitude de croire que la littérature moderne se caractérise par un redoublement qui lui permettrait de se désigner elle-même ; en cette autoréférence, elle aurait trouvé le moyen à la fois de s'intérioriser à l'extrême (de n'être plus que l'énoncé d'elle-même) et de se manifester dans le signe scintillant de sa lointaine existence. En fait, l'événement qui a fait naître ce qu'au sens strict on entend par «littérature» n'est de l'ordre de l'intériorisation que pour un regard de surface ; il s'agit beaucoup plutôt d'un passage au «dehors» : le langage échappe au mode d'être du discours – c'est-à-dire à la dynastie de la représentation –, et la parole littéraire se développe à partir d'elle-même, formant un réseau dont chaque point, distinct des autres, à distance même les plus voisins, est situé par rapport à tous dans un espace qui à la fois les loge et les sépare. La littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même ; et si, en cette mise «hors de soi», il dévoile son être propre, cette clarté soudaine révèle un écart plutôt qu'un repli, une dispersion plutôt qu'un retour des signes sur eux-mêmes. Le «sujet» de la littérature (ce qui parle en elle et ce dont elle parle), ce ne serait pas tellement le langage en sa positivité que le vide où il trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du «je parle».

Cet espace neutre caractérise de nos jours la fiction occidentale (c'est pourquoi elle n'est plus ni une mythologie ni une rhétorique)» (1966: 519-520).

⁵³ Vale a pena ler um pouco mais do fragmento : «« - J'ai inventé l'irrégularité poétique, l'erreur des mots qui se brisent, l'interruption des signes, les images interdites pour te dire et, te disant, te faire taire.» - «Je me tais et, aussitôt, dans le creusement du jour et de la nuit, tu m'entends, tu ne fais que m'entendre, n'entendant plus rien, puis entendant partout la rumeur qui maintenant est passé dans le monde où je parle avec chaque mot simple, les cris de torture, les soupirs des gens heureux, le tourbillon du temps, l'égaré de l'espace.» - «Je sais que je te trahis.» - «Tu n'es pas à même de me trahir, ni de m'être fidèle. Je ne connais pas la foi, je ne suis pas l'indicible exigeant le secret, le non-communicable que le mutisme manifesterait, je ne suis même pas la violence sans mots contre laquelle tu te défendrais par la violence parlante.» - «Tout de même, affirmant quand je nie, niant quand j'affirme, ravageant para un arrachement toujours inconsidéré : je te dénonce comme le mot jamais prononcé ou encore de trop qui voudrait m'excepter de l'ordre du langage pour me tenter par une autre parole.» (1973: 160). Veremos adiante, ainda nesta secção, como em *L'Innommable* de Beckett se assiste à mesma resistência ao discurso a favor de um fundo de linguagem, um rumor, que seria da ordem do grito, dos suspiros, do riso, da loucura.

A noção de que a escrita não é redutível ao campo da acção, tal como o pretenderia Sartre, encontra-se ainda expressa num texto de Blanchot, a todos os títulos singular, «La Littérature et le droit à la mort», publicado em 1948, na revista *Critique*, o qual encerrará *La Part du feu* (1949a). Interessa aqui evocá-lo, pois nele se dá conta da ruptura (revolução) absoluta que a literatura significa e da relação de tal força disruptiva com a morte. Como explica Leslie Hill (1997)⁵⁴, é tomando o mesmo ponto de partida de Sartre, a saber, o princípio hegeliano de que toda a acção é negação, que Blanchot, nesse texto, defenderá a negatividade da literatura, bem como da obra no mundo, em oposição directa a Sartre. A grande diferença entre a literatura e a acção diária, associada sobretudo ao trabalho, residiria no facto de a primeira negar a totalidade do mundo, correspondendo a uma dialéctica radical entre o nada e o tudo, à semelhança do momento inesperado e transformador da revolução: um momento de absoluta ruptura que abre toda a possibilidade. Este texto ainda é norteado pela questão da negatividade da literatura que mais tarde surgirá antes como neutro ou impessoalidade, isto é, uma necessária interrupção da temporalidade progressiva que a dialéctica implica.

Este modo de conceber a literatura, contrariamente àquilo que se pudesse pensar, acarreta, em última instância, uma dimensão política, se assim podemos dizer, já que, entre outras coisas, recusa a hegemonia de um poder (discursivo) que procura explicitar positivamente o valor de uso da palavra, antes admitindo uma dimensão revolucionária (a um só tempo instaurando ruptura e fundação) à palavra literária. Porém, pelas razões que acabámos de expor, ele é incompatível com a ideia de uma «literatura comprometida». Beckett e Blanchot parecem resistir à lógica da equivalência pressuposta nos discursos (a partir da lei da representação), que implicaria entender a

⁵⁴ Veja-se particularmente o capítulo «Writing the neuter», pp. 103-157.

linguagem (e os textos) como instrumentos – tornando-se a palavra um meio-termo que agilizará o encontro social.

É a possibilidade de devir proporcionada pelo «vazio» nas palavras que arruína o sentido da referencialidade em termos estritos, mas também da autorreferencialidade – pois aceitar que os textos são autotélicos seria confiná-los a uma interioridade própria (um *telos*) que obstaculizaria considerar a transmutação (metamorfose) da linguagem (escrita) e o *em processo* das leituras, quer dizer, a sua precariedade através da qual os textos se fazem e desfazem. Nem meio, nem fim⁵⁵, diz-nos Blanchot, ou como escreve Rosa Maria Martelo: «[o] mundo do texto não é nem um mundo autónomo ou fechado nem uma *imago mundi* (que mundo seria esse?) [...]» (1998: 72).

Acrescente-se ainda que aprovar a existência de tais funções (instrumental, ou auto-legitimadora) dos textos literários significaria aceitar os processos de conversão da palavra literária ou para o discurso corrente (discurso da comunicação) ou para o discurso académico/institucional/especializado (das instituições). Quer num caso quer no outro (não raras vezes, cruzando-se essas duas ordens do discurso), a literatura torna-se num assimilável objecto da cultura⁵⁶. O problema da translação do literário para

⁵⁵ Numa pequena nota em «Le grand refus», Blanchot explica : «[l]a poésie n'est pas un moyen, pas plus qu'elle n'est une fin: elle ne saurait appartenir à l'ordre auquel convient un tel agencement de notions» (1969: 57), sendo que podemos entender nesta formulação a negação quer da concepção que instrumentaliza a literatura, ou que a entende enquanto «meio» de acesso, quer da arte pela arte, quando a arte é seu próprio «fim».

⁵⁶ O problema da cultura foi explicitamente tratado por Blanchot em alguns textos, tal como «Les grands réducteurs» em *L'Amitié* (1971), no qual o autor descreve um conjunto de estratégias pelas quais se pretende dissolver o irreduzível (como a arte, a literatura e o pensamento) na homogeneidade do sistema da cultura. Já em Beckett apenas poderemos intuir o mesmo género de resistência considerando o carácter truculento e difícil dos seus textos. Em *L'Innommable*, ironiza-se a transmissibilidade de conhecimentos e de saberes e recusa-se a integração num grupo ou numa comunidade ligada pela partilha de um património comum de saber: «Ce qui me laisse perplexe, c'est de devoir ces connaissances à des gens avec qui je n'ai jamais pu entrer en communication. [...] Je ne devais pas y comprendre grand'chose. Mais j'ai retenu quelques descriptions malgré moi (1953: 18).

discursos explicativos encontrará desenvolvimento, no caso destes dois escritores, nas reflexões sobre a crítica e o seu papel mediador⁵⁷.

O que está em jogo neste debate agudizado pelos eventos da história não é apenas a questão da autonomia/heteronomia da arte, mas também, no que diz respeito à literatura, tudo o que respeita o poder ou impoder da sua palavra. Esta querela, e é isso que nos leva a insistir nela, deslizará para a grande questão do vínculo da literatura com o mundo ou com a vida. Bem vistas as coisas, o que Sartre deseja é que a palavra literária seja uma palavra forte, pela qual os valores ético-políticos do escritor sobre o mundo sejam expostos, comunicados. Enquanto autores como Blanchot defendem a liberdade pela qual, não dizendo nada (impoder)⁵⁸ – o que não se confunde com a arte pela arte –, a literatura possa dizer tudo, incluindo o inominável. É nessa mesma medida que *L'Innommable* e *L'Instant de ma mort* surgem, a nosso ver, como violentos exercícios pelos quais se experimenta, em certa medida, o malogro da comunicação, quando esta é pensada como sistema de emissão intencional de mensagens, tendo o leitor de lidar e de constituir sentido a partir da ausência ou do vazio. Sentido esse que, pelas próprias condições da sua formação (a ausência), só pode ser provisório. E veja-se como Blanchot dá conta desse silêncio, vazio, neutro : «♦ Le défi ou la dérision: *il écoute le silence avec des paroles*» (1973a: 96) ou «♦ Page déplié par le vide d'écriture» (1973a: 112) ou «♦ Greffé sur toute parole : le neutre» (1973a: 117). Veremos como em Beckett se lê um desvio da palavra do discurso para uma «palavra branca», pela qual se escutaria o grito ou o balbucio, ou seja, o inarticulado.

⁵⁷ Veja-se em Blanchot o caso eloquente do prefácio a *Sade et Lautréamont*, intitulado «Qu'en est il de la critique?» (1963) e em Beckett o texto já referido anteriormente «Dante...Bruno...Vico...Joyce». Para ambos, a crítica não poderia ser senão o desdobramento precário dos sentidos que se vão fazendo a par e passo, inventados, pensados, ao invés da explicação pedagógica d' «o sentido» contido na obra.

⁵⁸ Remetemos o leitor para algumas páginas de *L'Entretien Infini*, «Le Grand refus» (1969: 46-69), nas quais Blanchot defende que a «possibilidade», enquanto asserção e reiteração do já conhecido, está vinculada ao poder. Na literatura estaria em causa uma palavra pela qual se desse o pensamento do impossível, uma disponibilidade (contemplando esta o impoder) para o desconhecido enquanto desconhecido.

Pensar Beckett e Blanchot à luz opaca da ambiguidade

Apresentada em traços gerais a querela que a todos os títulos interessa manter no nosso horizonte crítico, importa perceber agora como é que tais questões são dadas a pensar nos textos de Beckett e Blanchot. De que modo pode, por exemplo, *L'Instant de ma mort* resistir às interpretações que o estudassem como um relato positivo de eventos? Ou, de que forma é que ele lança a denotação numa crise? E não será *La Folie du jour* a atestação sem atestação da impossibilidade desse princípio comunicativo estreito? Como analisar a torrencialidade linguística em *L'Innommable* e a relacionar com a referência? Que referencialidade pode ser pensada a partir do movimento de um monólogo, cuja matéria (linguística) é móvel, deslocando-se e desdobrando-se (também semanticamente), num curso sem fim? Vejamos, pois, como é que nos textos aqui em estudo se torna perceptível a crise da referência.

Seria fácil supor que o texto de Blanchot de 1994 respeitaria as convenções próprias a uma referência de tipo denotativo, de cariz realista, já que se o poderia compreender como a descrição mais ou menos verosímil de um conjunto de eventos e de factos. Mesmo *La Folie du jour* entraria, embora menos facilmente, neste esquema. Mais difícil seria pensar o mesmo relativamente a *L'Innommable*, no qual a voz, diz-se, de um corpo metamórfico – fragmentado, mutilado ou matéria informe – atesta: «[j]e suis une grande boule parlante, *parlant de choses qui n'existent pas ou qui existent peut-être, impossible de le savoir, la question n'est pas là*» (sublinhados nossos, 1953: 31). Acentuemos duas ideias neste excerto: a ideia de que é impossível saber ou não da existência das coisas de que se fala (notemos a estrutura: *não* existem ou existem *talvez*) e a ideia de que a «questão» (palavra flutuante, já que pode ser lida como

«interrogação» ou «cerne» ou «ponto essencial») não está fundada nessas coisas, não existentes ou talvez existentes, de que se está falar. Então se não importa (não é essa a «questão») o grau (não, talvez) de existência das coisas de que se fala na fala, qual é a «questão» (a interrogação essencial)? Mantenhamos, para já, em suspenso esta pergunta.

Salientemos ainda que, desde logo, o título deste livro aponta para o caso da relação nome/objecto. Mais do que afirmar a pretensa indizibilidade – que o caudaloso e denso corpo textual parece desmentir –, pensamos que este título-nome abre campo para a reflexão sobre a não restituição das coisas por via das palavras. Nomeadamente, por via do substantivo/nome, dispositivo através do qual se pretenderia representar os objectos, numa relação de pura equivalência. O nome «inominável» aporeticamente *nomeia* aquilo que resta para sempre «sem nome», e tal aporia só se concretiza nesse acto de linguagem. «Inominável» ou «indizível» são sempre modos de dizer, mesmo que funcionem como nomes vazios.

O título diz assim aquilo que fica como saber enigmático. E sinaliza o intervalo entre as palavras e as coisas (ou, se virmos por outro prisma, a constatação de que a palavra é desde logo palavra-coisa). A impossibilidade da fusão ou da identidade entre vocábulo e referente impõe-se como limite à concepção da linguagem denotativa, pois aponta para a incompletude da representação. Simultaneamente, não há qualquer indício de que estejamos no campo do metafórico ou do figurativo, advertência que se tornará cada vez mais importante no decorrer desta secção, conforme veremos. Mas o título de Beckett parece ainda quase uma resposta a Frege, que pretendeu definir a denotação do

nome próprio (não se esgotando este, segundo Frege, no substantivo) que seria, de acordo com o autor, «o próprio objecto que designamos por esse nome»⁵⁹.

Se, por outro lado, alguma coisa permite que interroguemos a opinião de que *L'Instant de ma mort* se adequa a uma referência de tipo denotativo, é ela a questão do *instante da morte própria*, essa *experiência* inexperenciada, como já vimos. Tal facto implica igualmente o reequacionamento da questão da referencialidade, uma vez que se trata sobretudo de falar de uma experiência que não pode ser nem *descrita* nem *representada* por quem *passa* por ela (já que *ninguém passa por essa experiência*). Quer isto dizer que, e sublinhemos tal constatação, o texto não se dá como *relato exemplar, realista*, pelo qual se pretendesse dar conta de um evento factual passado perfeito, quer dizer, concluído – questão que surge também, e de maneira sintomática, em *La Folie du jour*.

Que assim é comprova-o a afirmação final, na qual se indica o por vir, «l'instant de ma mort désormais toujours en instance» (1994: 24), o que significa, paradoxalmente, que o texto afinal acaba por não ser encerrado com e por essa mesma frase derradeira – já que, para todos os efeitos, ela não é nem pode ser entendida como última, antes (re)lançando infinitamente a obra (*déseouvement*) –, na qual, entre tudo o mais, também fica em instância o título (nome) do livro. Simultaneamente, este texto não se apresenta na qualidade de *metáfora* ou de *alegoria*. Por conseguinte o género fica igualmente em suspensão, pois tal texto não pode ser considerado sem algumas reticências como autobiografia, ficção, romance ou poesia. Aliás, tal intervalo, que problematiza o género, é o lugar onde Derrida exercita a sua leitura em *Demeure*,

⁵⁹ Tais concepções vêm descritas num texto escrito em 1892, compilado e traduzido para francês sob o título «Sens et dénotation» (1971): «La dénotation d'un nom propre est l'objet même que nous désignons par ce nom» (1971: 106) ; «Un nom propre (mot, signe, combinaison de signes, expression) exprime son sens, dénote ou designe sa dénotation.» (1971: 107). Para um aprofundamento da questão, cf. «The reference and sense of names» do livro de Wolfgang Carl, *Frege's Theory of Sense and Reference* (1994).

Maurice Blanchot, pois é precisamente a estranha relação entre ficção e não-ficção que o interessará.

A perturbação do género – segundo as leis que fundamentam, como veremos, o argumento ricoeuriano relativamente à tese de uma referencialidade de segundo grau – cria um efeito de baralhamento no acervo conceptual sobre a referência (denotação, conotação, metáfora, exemplaridade metafórica, referência de segundo grau), obrigando a dissolver as tradicionais dicotomias pelas quais se pensa ora a apresentação de uma realidade prévia por meio da palavra, ora a palavra intransitiva, autojustificativa.

Le «sans» du «X sans X» signifie cette nécessité spectrale qui déborde l'opposition de la réalité et de la fiction. Cette nécessité spectrale permet dans certaines conditions, les conditions du *phantasma*, à ce qui n'arrive pas d'arriver, à ce dont on croit que cela n'arrive pas d'arriver à arriver. Virtuellement, d'une virtualité qu'on ne saurait plus opposer à l'actuelle effectivité. C'est là que, le faux témoignage et la fiction littéraire peuvent encore témoigner en vérité, au moins à titre de symptôme, dès lors que la possibilité de la fiction aura structuré, mais d'une fracture, ce qu'on appelle l'expérience réelle. [...] Là, en tout cas, la frontière entre la littérature et son autre devient indécidable. L'institution littéraire s'est imposée, elle a aussi imposé la rigueur de son droit pour calculer, maîtriser, neutraliser cette indécidabilité, pour faire *comme si*, autre fiction, la littérature, dans sa possibilité, n'avait pas commencé avant la littérature, dans la demeure même de la vie. (Derrida, 1998: 123-124)

Embora o excerto de Derrida não se centre na questão da referencialidade, interessa sem dúvida pensá-la a partir dele – daí a sua convocação –, uma vez que se afirma um estranho carácter da literatura pelo qual esta se faz linguagem atípica que nem representa um real pré-estabelecido nem é total abstracção ou ausência. Essa indecidibilidade introduzida na linguagem que, a julgar pela descrição derridiana, faz do impossível (a experiência que não chega nunca nem pode ser, ou sendo é-o *literariamente*) a sua matéria efectiva, é revelada num dos últimos parágrafos do curto, porém, complexo texto de Blanchot, que aquela revisita:

Ni bonheur, ni malheur. Ni l'absence de crainte et peut-être déjà le pas au-delà. Je sais, j'imagine que ce sentiment inanalysable changea ce qui lui restait d'existence. Comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui. 'Je suis vivant. Non, tu es mort'». (sublinhados nossos, 1994: 21)

Por aqui nos é dada a notação dessa experiência de ruptura que obstaculiza até certo ponto a análise, definição ou explicação, que a locução «*le pas au-delà*» enfatiza. Esta remete ainda e imediatamente para o título desse livro publicado em 1973, no qual se lê: «♦ [l]e Neutre, la douce interdiction du mourir, là où, de seuil en seuil, œil sans regard, le silence nous porte dans la proximité du lointain. Parole encore à dire au-delà des vivants et des morts, *témoignant pour l'absence d'attestation*» (1973a: 107).

Em tal fragmento indicia-se a relação entre o «neutro» e uma palavra de testemunho (ainda que ela implique a ausência da atestação), «o passo/não-passo para-lá» dos vivos e dos mortos, o testemunho do «fora», do que se perdeu ou do que resta. O neutro surge, pois, como o domínio de uma anomalia da palavra diante das leis e dá-se muito concretamente na estrutura «nem-nem» (e também no «pas», simultaneamente avanço e recuo) que perpassa por todo o texto, logo que este se apresenta como testemunho de uma experiência sem experiência (isto é, da morte impessoal). Veremos em que moldes Blanchot pondera o neutro, e ainda como é que a duplicidade (não metafórica) supramencionada está presente ao longo de *L'Instant de ma mort*, não se circunscrevendo à experiência da morte na primeira pessoa. Mas, por enquanto, atentemos em propostas pelas quais de pretenderia pensar a anômala e singular referencialidade em jogo na literatura.

Algumas propostas teóricas – Goodman, Ricoeur e Mukarövský

Não podendo nós admitir nestes textos, sem interrogação, o predomínio de uma função referencial de tipo denotativo, a tendência seria a de procurar uma espécie alternativa de referência. A tomar algumas das propostas mais célebres, as opções variariam entre a «exemplificação», a «metáfora» e a «alusão». Devemos lembrar, a esse título, as análises de Nelson Goodman em *Languages of art* (1968), bem como recordar Paul Ricoeur (1975), teórico a quem devemos os estudos mais relevantes sobre a relação metáfora-referência, no livro *La Métaphore vive*. Em ambos, no fundo, o que está em causa é a hipótese de uma referencialidade outra na arte (de «segundo grau», dirá Ricoeur), alternativa à denotação. Teremos então de suspender momentaneamente a análise de *L'Instant de ma mort* e de *L'Innommable* para dedicar alguns parágrafos às teses de Goodman, de Ricoeur e, mais adiante, às de Mukarovsky. É indispensável, para isso, um excursus em torno dos argumentos mais prementes de cada um dos autores, o que poderá significar a dedicação de algumas poucas páginas a cada um deles.

Comecemos por considerar, então, as teses de Goodman no livro supramencionado. Segundo o filósofo americano, a referência pode ser da ordem da denotação ou da exemplificação. A denotação pode efectivar-se na representação e na descrição. Já a exemplificação pode ser literal ou metafórica, neste último caso, tratando-se de «expressão». Numa secção dedicada exclusivamente à questão da expressão, Goodman afirmará na abertura que: «[w]hat is expressed is metaphorical exemplified. What expresses sadness is metaphorically sad» (1968: 85). O autor continuará declarando que o que é metaforicamente triste é-o efectivamente, porém, não literalmente; haveria, por assim dizer, uma «etiqueta» co-extensiva ao triste.

Na expressão há traços que são exemplificados, postos em evidência, metaforicamente; enquanto na exemplificação literal eles são efectivamente possuídos. Digamos que a diferença é essa que há entre uma amostra de tecido que de facto possui

alguns traços exemplificados na «etiqueta» (nunca havendo conformidade absoluta entre a amostra e o objecto, assim indiciado), e um quadro cinzento, cuja exemplificação da tristeza é metafórica, pois não é qualidade literal do quadro, antes uma operação por transferência. Tudo isto se baseia, como aponta Rosa Maria Martelo (1998), no pressuposto do «funcionamento simbólico» das obras de arte, o qual permitiria então a inversão da relação referencial denotativa.

Conforme explica Ricoeur: «*Languages of Art* commence par replacer toutes les opérations symboliques, verbales et non verbales – picturale entres autres -, dans le cadre d'une unique opération, la fonction de référence par laquelle un symbole vaut pour (*stands for*), se réfère à (*refers to*)» (1975 : 291). Sendo a metáfora uma peça nuclear desta teoria simbólica, segundo o filósofo francês, a proposta de Goodman reside pois em mostrar a diferença entre o que é «metaforicamente verdadeiro» e o que é «literalmente verdadeiro».

A análise goodmaniana sobre a expressão levará Ricoeur a criar a sua própria proposta relativamente à conexão entre metáfora e referência. O filósofo esboça imediatamente os traços gerais do seu argumento na introdução a *La Métaphore vive*:

[m]ais la possibilité que le discours métaphorique dise quelque chose sur la réalité se heurte à la constitution apparente du discours poétique, qui semble essentiellement non référentiel et centré sur lui-même. A cette conception non référentielle du discours poétique, nous opposons l'idée que la *suspension de la référence littéraire* est la condition pour que soit libéré un pouvoir de *référence de second degré*, qui est proprement la référence poétique. *Il ne faut donc pas seulement parler de double sens, mais de «référence dédoublée»*, selon une expression empruntée à Jakobson. Nous appuyons cette théorie de la référence métaphorique à une théorie généralisée de la dénotation proche de celle de Nelson Goodman dans *Languages of Art* [...]» (sublinhados nossos, 1975: 10-11)

Ricoeur partirá então das teses estruturalistas sobre a referencialidade para defender o processo de suspensão da referência ostensiva (denotativa), do qual, conclui,

resultará um outro tipo referencialidade, de segundo grau. Por outras palavras, a suspensão da «referência real» (condição negativa) permitirá o acesso à «referência virtual». Para a elaboração da sua hipótese – adiantamos, desde já, de cariz hermenêutico –, Ricoeur terá de considerar as obras enquanto totalidades de discurso, isto é, enquanto obras (contrastando esta posição com as análises de carácter estritamente semântico ou estritamente semiótico) pelas quais surgem mundos outros (virtuais), os mundos dos textos:

[...] par sa structure propre, l'œuvre littéraire ne déploie un monde que sous la condition que soit suspendue la référence du discours descriptif. Ou, pour le dire autrement : dans l'œuvre littéraire, le discours déploie sa dénotation comme une dénotation de second rang, à la faveur de la suspension de la dénotation de premier rang du discours.

[...] La question de la référence se joue ici au niveau non de chaque phrase, mais du «poème» considéré selon les trois critères de l'oeuvre: «disposition», subordination à un «genre», production d'une entité «singulière». Si l'énoncé métaphorique doit avoir une référence, c'est par médiation du «poème» en tant que totalité ordonnée, générique, singulière.» (1975: 278-279)

Daí que caiba à interpretação (tese que segue os princípios de uma hermenêutica fenomenológica) revelar o objectivo de um mundo libertado, por suspensão, da referência descritiva. Na verdade, Ricoeur pretende complementar a proposta de Goodman com três observações, que exporá, no livro de 1975, a meio do seu nono capítulo: 1/ a consideração da *epoché* da referência descritiva, que no fundo significa, nas palavras do filósofo, o eclipse de um primeiro modo de referência para dar lugar a outro; 2/ a consideração de uma dimensão heurística na poesia através da redescrção; 3/ a asserção de que, tomando os dois pontos anteriores, a linguagem poética é manifestação e criação ⁶⁰.

⁶⁰ A teoria dos modelos (da área das ciências), com que encerrará este «Métaphore et référence», servirá a Ricoeur para argumentar a favor da sua hipótese a partir de uma lógica de aproximação: o modelo estaria

Mukarövký, finalmente, será mencionado por Rosa Maria Martelo (1998) no sentido de dar conta da possibilidade da alusão, como modo projectivo de criar referencialidade. Todo o sistema semiótico do teórico checo, no que diz respeito às artes, se sustenta na articulação e no tratamento de três noções: a função estética, a norma e o valor. Para Mukarövký, como sintetiza magistralmente Eduardo Prado Coelho, «uma obra de arte é um artefacto *que só adquire função estética em função de um contexto social* constituído por regras e valores. Isto implica uma distinção *entre a obra como objecto-coisa e a obra como objecto estético*» (1982: 372).

A primeira parte desse texto de 1936, «Função, norma e valor estético como factos sociais», será, pois, dedicada à argumentação dessa mesma proposta. A segunda à análise das normas e dos códigos para a consolidação da apreciação da função estética. Já a terceira parte será dedicada à questão do valor estético. Aí o autor referirá rapidamente a natureza alusiva dos objectos de arte.

para a linguagem da ciência assim como a metáfora para a linguagem poética, tratam-se de modos de fazer mundos (função heurística) pela redescrição. Tal observação implicará a reelaboração do conceito aristotélico de mimese. É estabelecendo a correspondência, por um lado, entre *mythos* e «rede metafórica» ou «metaforicidade» (que a consideração do texto como um todo - a macroestrutura textual - implica) e, por outro lado, entre mimese e descrição, que Ricoeur poderá concluir que: «Quant à la *mimesis*, elle cesse de faire difficulté et scandale dès lors qu'elle n'est plus comprise en termes de «copie» mais de redescription. Le rapport entre *mythos* et *mimesis* doit être lu dans les deux sens : si la tragédie n'atteint son effet de *mimesis* que par l'invention du *mythos*, le *mythos* est au service de la *mimesis* et de son caractère foncièrement dénotatif ; pour parler comme Mary Hesse, la *mimesis* est le nom de la «référence métaphorique». Ce que Aristote lui-même soulignait par ce paradoxe : la poésie est plus proche de l'essence que n'est l'histoire, laquelle se meut dans l'accidentel. La tragédie enseigne à «voir» la vie humaine «comme» ce que le *mythos* exhibe. Autrement dit, la *mimesis* constitue la dimension «dénotative» du *mythos*.» (1975: 308). Verificamos como aqui há uma espécie de reavaliação da questão da autonomia do texto literário, contudo, sem que se confunda com a estratégia estruturalista. Segundo, Rosa Maria Martelo, para um total entendimento do que está em causa no sistema de Ricoeur a propósito da referencialidade, será preciso ter em vista a noção de distanciação, aspecto determinante na teoria do texto do filósofo: «Para Ricoeur, o texto constitui o paradigma da distanciação na comunicação e corporiza essa distanciação de três formas distintas: a do dizer no dito, a objectivação do homem nas suas obras de discurso e a do real consigo mesmo. Tal significa que é inerente à própria condição da textualidade que as condições de efectuação da obra de discurso como acontecimento (discursivo) passem a ser dadas pela estrutura da obra e apenas por ela. Deste modo, o que o texto pode dizer subtrai-se às suas condições de contextualização iniciais bem como ao horizonte intencional do seu autor, sendo que a sua (re)contextualização se articula com o acto de leitura. Paralelamente, a referência deixa de poder ter um carácter ostensivo e passa a ser uma «proposição de mundo» que a interpretação deverá explicitar.» (1998: 55-56)

Em volta do romance que absorveu o leitor acumulam-se não apenas uma, mas muitas realidades; quanto mais profundamente atraído se sente o receptor pela obra, tanto mais ampla é depois a esfera das realidades correntes e importantes na sua vida, realidades com as quais a obra adquire uma relação autêntica. A transformação da relação autêntica obra-signo constitui, pois, ao mesmo tempo a sua atenuação e o seu reforço. *A relação atenua-se no sentido de a obra não aludir à realidade que directamente descreve, e reforça-se de modo que a obra artística, como signo, adquire uma relação indirecta (figurada) com os factos importantes da vida do receptor e, mediante eles, com o conjunto de valores que constituem o universo desse receptor. E, assim, a obra de arte adquire a capacidade de aludir a realidades diferentes daquelas que representa, a sistemas de valores que não são aqueles de que surge e que não são a base sobre a qual foi construída.* (1936: 75, sublinhados nossos)

Embora esta tese se nos afigure bastante interessante, porque nela se pondera a diferença entre o que estaria supostamente descrito na obra e a sua potência de significância, cremos que ela não pode ser totalmente adoptada aqui. E isto por duas razões amplamente imbricadas. A primeira delas diz respeito ao facto de se desconsiderar o texto a favor da preponderância do papel do leitor. Mukarřvský supõe que o sentido se constitui a partir de um movimento projectivo, do leitor para a obra, sem pesar as dinâmicas mais profundas da própria linguagem (o ritmo, o fragmentário, a forma, as interrupções que fazem parte da experiência de leitura e que interferem no jogo semântico). A segunda razão pela qual não subscrevemos esta proposta é a seguinte: sugerindo que as realidades suscitadas no exercício de leitura provenham do que já é conhecido pelo leitor (mais especificamente, correspondendo aos valores – em relação com o contexto social – deste), Mukarřvský anula a possibilidade de o exercício de leitura poder precisamente deslocar ou pôr em crise o universo daquele. Restringe, portanto, a potencialidade da leitura a movimentos de identificação e de confirmação (reconhecimento) do que já era conhecido pelo «receptor».

Repare-se que, em qualquer uma das propostas aqui descritas (Ricoeur, Goodman, Mukarřvský) parece estar pressuposta a distinção entre o sentido próprio e o sentido

figurado dos textos, como se percebe atendendo às dicotomias que estiveram aqui em jogo (denotação/referência de segundo grau, literal/metafórico, amostra/ expressão, descrição/alusão). Esta tendência pode revelar-se problemática, visto que a distribuição supõe que é possível proceder a uma distinção clara entre modos de referencialidade no movimento inventivo da escrita/leitura.

Torna-se pois uma questão pertinente interrogar até que ponto existe a possibilidade de determinar graus de propriedade e de impropriedade, de ficcionalidade e não ficcionalidade em literatura, e se não encontraremos aí um obstáculo às perspectivas pelas quais se separa superfície e profundidade, a forma e o conteúdo, o autêntico e o inautêntico, o aparente e o inaparente.

Na literatura há forçosamente relações dinâmicas entre palavras, frases, figurações e, conseqüentemente, deslocação entre os vários tipos de referencialidade. Assim, consideraremos que há indecidibilidade e que o exercício de leitura joga com essa mesma indecidibilidade, cruzando as múltiplas dimensões da linguagem, da memória, do ritmo. É nessa mesma medida que podemos beneficiar da noção de exemplaridade de Goodman, pela qual se concebe que todo o exemplo, ainda que autónomo e singular, mantém uma relação com o exemplificado, a suspensão ou *epoché* ricoeuriana, pela qual intuimos a possibilidade de um estado intermédio entre o literal e o figurado, e a potência significante de Mukarövký, que alude à força disruptiva da linguagem e dos textos, dando conta do seu excesso – a palavra plural.

Podemos, por outro lado, acenar ainda a Deleuze e à sua noção de «literalidade» – magistralmente pensada e desdobrada por Zourabichvili (2007) –: uma *literalidade* que não se confunde com a denotação, de tal modo que a experiência violenta da leitura de

textos nem se dá na forma apaziguadora do *sentido próprio* nem na forma encoberta e distanciada do *sentido figurativo*, mantendo-se precisamente nessa zona entre.⁶¹

Também as reflexões de Derrida, que não podemos deixar de recuperar, novamente, nos ajudam a escapar às dicotomias, e de algum modo serão aquelas que mais aqui nos interessarão. Pensamos muito em particular na noção de «disseminação». O que nela se encontraria em causa não seria a anulação, mas o *desregulamento* da referencialidade a partir de movimentos de suspensão (do literal) e de proliferação, estando aí igualmente subentendida a interferência entre palavras, frases, espaços, tempos, ritmos, leituras, sons, memória, e outros. Não se trata tanto de defender a polissemia (que pertence, de direito, ao campo do discurso), mas de dar conta do jogo da *différance* – excesso relativamente à significação. Leia-se:

«[c]ette foi», on a déjà pu le dire, se donne expressément comme la multiplicité – tout intrinsèque – d'un événement qui n'est plus un événement puisque sa singularité se dédouble d'entrée de jeu, se multiplie, se divise et se décompte, se dissimulant aussitôt dans un «double fond» inintelligible de non-présence, à l'instant même où il semble se produire, c'est-à-dire se présenter. (1972a: 353-354)

Le concept de polysémie relève donc de l'explication, au présent, du dénombrement du sens. Il appartient au discours d'assistance. Son style est celui de la surface représentative. L'encadrement de son horizon y est

⁶¹ Não escamotearemos a provável distância entre a tese de Deleuze e os modos como os escritores aqui em estudo propõem os seus textos. Muito menos entre a tese deste filósofo francês e as reflexões de Derrida de que trataremos adiante. Contudo, o seu pensamento surge-nos como um bom ponto de ancoragem. Embora nunca definindo claramente a sua noção de «literalidade», enunciando-a apenas por vezes em alguns textos (*Kafka, pour une littérature mineure*, 1972; *Milles Plateaux*, 1980; *Critique et Clinique*, 1993), a partir de um texto de Zourabichvili torna-se claro o seu interesse: «Donc: ce que conteste Deleuze, c'est le caractère pseudo-originaire de la dualité sens propre – sens figure, sur laquelle est bâti le concept de métaphore. Que la production de sens, soit affaire de *transport*, oui, c'est même pourquoi il y a de la production de sens, et pas seulement de la *mimésis*, mais le concept de métaphore restreint doublement le transport, 1° en y voyant le trajet en sens unique s'un domaine de désignation propre vers un domaine de désignation par figure, 2° en imposant à ce trajet la condition sous laquelle il est acceptable, à savoir une ressemblance ou une analogie. Le surgissement créatif de l'image, dans l'écriture, ou le surgissement d'image qui est la création même d'écriture, il a lieu sur un plan qui ignore encore le partage du sens propre ou du sens figuré. Mais, pour dire vite, sur un plan où les significations hétérogènes se rencontrent, se contaminent l'une l'autre, forment ce que Deleuze appelle des «blocs» doués d'une consistance propre. Le plan où ont lieu ces rencontres, c'est précisément cela, la littéralité (que Deleuze peut appeler aussi plan d'univocité, plan d'immanence – mais s'agissant d'écriture et de lecture, on parlera plutôt de littéralité). Autrement dit, la littéralité n'est pas le sens propre, mais l'en-deçà du partage entre le propre et le figuré» (2007: 7).

oublié. La différence entre la polysémie du discours et la dissémination textuelle c'est précisément la différence, «une différence implacable». Celle-ci est sans doute indispensable à la production du sens (et c'est pourquoi entre la polysémie et la dissémination, la différence est très petite), mais en tant qu'il se présente, se rassemble, se dit, se tient là, le sens s'efface et la repousse. Le sémantique a pour condition la structure (le différential) mais il n'est pas lui-même, en lui-même, structural. Le séminal au contraire se dissémine sans avoir jamais été lui-même et sans retour à soi. Son engagement dans la division, c'est-à-dire dans sa multiplication à perte et à mort le constitue comme tel, en prolifération vivante. Il est en nombre. Le sémantique y est certes impliqué et en tant que tel a aussi rapport à la mort. [...] Le sémantique signifie, comme moment du désir, la réappropriation de la semence dans la présence, la rétention du séminal auprès de soi dans la re-présentation. La semence alors se contient, pour se garder, se voir, se regarder. Par là du sémantique est aussi la mort du séminal. Le fermoir (et ses rimes). Dans le dispositif fini du cadran la phrase polysémique de la dissémination se reproduit indéfiniment. Le jeu n'est pas plus fini qu'infini. (1972a: 426-427)

É pelo jogo entre a ressonância, o contraste e a deslocação entre elementos e, mesmo, entre temporalidades, que é possível considerar, na literatura, o desregulamento da referencialidade, daí resultando a máxima potência significativa e a indecidibilidade ou suspensão entre o próprio e o figurado⁶². O jogo da diferença não obstaculiza – pelo contrário – qualquer promessa, seja ela a dádiva ou o testemunho da literatura. Como lemos no poema de Herberto Helder, que acima já citámos, «eu jogo, eu juro», havendo de imediato uma correlação entre o jogo e a promessa.

O inacabado, o suplemento.

⁶² A este propósito, gostaríamos de evocar as páginas de «Da Poesia como razão apaixonada 2», de *Tatuagem e palimpsesto* (2010), de Manuel Gusmão, onde se procura repensar a questão da referencialidade na poesia. Este estudo revela-se da maior pertinência, pois o autor pretende ali ponderar na hipótese de jogos entre referências a partir, por exemplo, de a noção «cadeia de referências» de Goodman. Sublinhemos que o livro de Gusmão é, no âmbito deste trabalho, de máxima importância, já que nele se tematiza a questão da historicidade dos textos, a sua memória, o seu por vir, o seu endereçamento aos leitores, ou seja, à comunidade por vir.

Cabe-nos então dar conta dos modos como o jogo e a promessa se encontram nos textos de Blanchot e Beckett. Notemos que estes autores, antes de tudo, defendem o vazio da palavra que impede o consenso ou a síntese harmonizadora em torno *do sentido*. Mas anulará este vazio em absoluto a possibilidade de referencialidade? Ou poderá vincular-se ao jogo da disseminação? O que está em causa na afirmação parece ser a recusa da «expressão» enquanto princípio. Esta sofre uma crise e consequente transmutação, já que os escritores mantêm um gesto inicial de negação alcançado (e reiterado) precisamente pelo recurso ao termo «nada»:

[l]’écrivain se trouve dans cette condition de plus en plus comique de n’avoir *rien* à écrire, de *n’avoir aucun moyen* de l’écrire et d’être contraint par une *nécessité extrême* de toujours l’écrire. N’avoir *rien à exprimer* doit être pris dans le sens le plus simple. Quoi qu’il veuille dire, *ce n’est rien*. [...] *Le rien est sa matière*. (sublinhados nossos, Blanchot, 1943: 11)

E em *L’Espace littéraire*, de resto, Blanchot afirmará: «L’écrivain n’appartient plus au domaine magistral où s’exprimer signifie exprimer l’exactitude et la certitude des choses et des valeurs selon le sens de leurs limites» (Blanchot, 1955: 16). Beckett, por seu turno, num pequeno texto «Three dialogues», explicitará uma espécie de fórmula poética, em tudo similar àquelas, que fomos identificando, de Maurice Blanchot: «[t]he expression that there is *nothing* to express, *nothing* with which to express, *nothing* from which to express, *no power* to express, together with the *obligation to express*» (sublinhados nossos, 1949: 17)⁶³.

Observa-se nos excertos citados, de ambos os autores, a declaração de uma estranha relação entre aquilo que poderíamos chamar «a impossibilidade» ou «o

⁶³ Notemos antes de mais que em «Three Dialogues» a despersonalização é agudizada, já que este foi escrito a quatro mãos (por Samuel Beckett e George Duthuit), o que não anula a sua pertinência no âmbito deste trabalho e muito concretamente desta secção; pelo contrário. A escrita a quatro mãos implica a acentuação do que há sempre de deslocação (incluindo a deslocação semântica), uma vez que nem sequer existe aqui o alibi do autor enquanto centro organizador do sentido.

impoder» (a força de um vazio) e um impulso para a «escrita» (Blanchot) ou para a «expressão» (Beckett), no centro dessa mesma impossibilidade. Como podemos pensar a impossibilidade enquanto, precisamente, condição de possibilidade da escrita? Talvez encontremos uma primeira resposta no seguinte excerto de *Le Pas au-delà*, texto capital de Blanchot a que, aqui e ali, fomos fazendo referência: «♦ Celui qui parle n'a pas, par la parole, rapport à l'être ni en conséquence au présent de l'être : il ne parlait donc pas» (Blanchot, 1973: 123). Nem acesso ou relação ao ser, nem ao presente do ser, como entender esta asserção? A declaração contrasta desde logo com a concepção de Heidegger, segundo a qual o ser se desvela na *Dichtung* (obra suprema da linguagem). Partindo da leitura de Leslie Hill, Patrícia San-Payo oferece-nos uma síntese dificilmente superável. Deixemo-la aqui em destaque:

A dupla referência de Blanchot a Hegel e a Heidegger traduz-se numa dupla recusa que, contudo, só pode ser formulada a partir deles: Blanchot move-se entre uma palavra dialéctica que recusa a singularidade imediata afirmando que o que dessa singularidade fica nos será devolvido no termo da nossa história, no Universal Concreto que se atinge por um processo de mediação, e a alternativa de Heidegger que, nas leituras que faz de Hölderlin, supõe o sagrado no imediato da presença. O que significa que Blanchot se afasta do que na primeira concepção se ergue a partir da exclusão do contingente, e do que na segunda comporta de “sacrifício” da palavra. Na sua perspectiva o imediato exclui o imediato e exclui igualmente a mediação. É esta dupla recusa que permite pensar uma “relação de terceiro género”, pela qual procurará assegurar uma reserva ou uma distância infinita, capaz de afirmar, nessa separação, o que às coisas e aos seres nos liga. É a referência a Lévinas que de modo subtil, mas irreversível, permite pensar-se o que em termos heideggerianos é comunicação na imediaticidade de uma relação existencialmente fundada, como intransmissibilidade, silêncio investido na palavra que simultaneamente afasta o poeta de qualquer missão histórica e permite uma interrogação sobre a manifestação neutra que ela é na proximidade de uma origem não-originária. (2003: 51-52) ⁶⁴

⁶⁴ Leia-se ainda: «Para Leslie Hill a diferença entre Blanchot e Heidegger esclarece-se quando referida ao que Hölderlin designa por “*das Höchste*” e Blanchot traduz por “*le Très-Haut*” (*Le Très-Haut* é lembremo-lo, o título de um dos seus romances). Em Heidegger “*das Höchste*”, a Lei, coincide com o ser manifestando-se da *dichtung*, razão pela qual ao poeta compete dar a conhecer a um povo (o povo alemão) a sua missão histórica, a sua destinação ontológica. Se, para Heidegger, a questão da comunicação na imediaticidade do não-dito é possível pela generosidade do ser sobre o qual a palavra do poeta se abre, em Blanchot essa proximidade da origem que dita a missão propriamente ontológica do poeta em Heidegger é erro e errância no espaço literário em torno de uma origem não-originária.

E, com efeito, notemos a recusa blanchotiana do sacrifício da palavra a favor de uma qualquer verdade, destino ou fundação ontológica. Devemos pois apreciar a dupla dimensão da linguagem que instaura, na sua concretude e na sua autonomia (como som, traço), uma distância entre a subjectividade de quem escreve e o escrito, entre objecto e palavra, apontando para uma dimensão imprevista do objecto ausente.

Para Blanchot, escrever «estou triste» é de algum modo fazer da negatividade uma afirmação que se manifesta como coisa autónoma relativamente às motivações de quem escreveu a frase. Daí que este mesmo autor entenda que a literatura se dá quando se passa de um «eu» para um «ele», conforme acima adiantámos, isto é, para o campo da impessoalidade ou do neutro que abre a linguagem para a sua potência de significância. O entendimento da qualidade autónoma do texto literário equivale à compreensão da sua «opacidade». Porém, sublinhemos, a negatividade presente no acto de linguagem suscita tanto a constatação da ausência quanto a emergência de um novo objecto, poder-se-á dizer, imaginário – e fazemos esta ressalva considerando novamente a noção kantiana de «imaginação» enquanto esquematização sem conceito, a que atrás nos reportámos. Daí que seja viável pensar o «nada» como origem de uma obra que dissimula a sua própria origem.

Qualquer referência à Lei implica reconhecer-se nela previamente uma cisão que lhe seria inerente e da qual faz derivar dois traços antagónicos: a necessidade de se falar e a impossibilidade de se falar. É essa, aliás, a razão pela qual a comunidade de que fala Heidegger (o “povo” que se reuniria em torno da palavra do poeta) nada possui em comum com uma comunidade que em Blanchot é uma “comunidade” fora da verdade, na interrupção da História. Da ênfase posta por Blanchot numa resistência da poesia às pretensões totalizantes da filosofia, não é possível negar que se possam extrair importantes consequências: deslocando a questão da obra para a da “experiência da obra”, ou seja, para a experiência de um confronto com a impossibilidade de fundação no plano ontológico, Blanchot daria a pensar o modo como a partir do momento em que a obra deixa de ser concebida com um “resultado” não é possível ver nela um solo seguro para um fundamento político ou ético. Uma tal divergência de concepção impediria igualmente a colocação, como em Heidegger, de uma relação intrínseca entre etimologia e verdade.» (2003: 53).

Recusando à partida, como vimos, a ideia de que haveria a «expressão» tomada no seu sentido mais comum, essa que o vincula à representação – transmissão da ideia através do signo (ideia que é já representação do objecto ausente) –, os escritores aqui em estudo parecem meditar no processo de opacidade da palavra (o que não exclui a compreensão de que ela tem a sua historicidade, bem como os seus estratos e substratos comunitário)⁶⁵. Tal questão torna-se particularmente clara em alguns textos de Blanchot:

[...] Kafka écrit : «n'ai jamais pu comprendre qu'il fût possible, presque à quiconque veut écrire, d'objectiver la douleur dans la douleur.» Le mot objectiver attire l'attention, parce que la littérature tend précisément à construire un objet. Elle objective la douleur en la constituant en objet. Elle ne l'exprime pas, elle fait exister sur un autre mode, elle lui donne une matérialité qui n'est plus celle du corps, mais la matérialité des mots par lesquels est signifié le bouleversement du monde que la souffrance prétend être. Un tel objet n'est pas nécessairement une imitation des changements que la douleur nous fait vivre : il se constitue pour *présenter* la douleur, non pour la *représenter*; il faut d'abord que cet objet existe, c'est-à-dire qu'il soit un total toujours indéterminé de relations déterminées, autrement dit, qu'il y ait en lui, comme toute chose existante, toujours un surplus dont on ne puisse rendre compte. (sublinhados nossos, 1949: 28)

A proposta da «objectivação» impede que consideremos as teses sobre a autorreflexão do texto literário: tanto as que para se sustentarem procuram uma aproximação ao «ícone», tal como o concebem Wimsatt ou Peirce, quanto as que estabelecem analogias entre o poético e a música (partindo do princípio de que a música

⁶⁵ A propósito do impacto de Mallarmé para a configuração de algumas linhas de pensamento blanchotianas, Jean-Philippe Miraux escreverá: «*Les mots produisent désormais de la signification à partir de leur matérialité de mots, déplacés du contexte qui les rendait performants dans l'univers traditionnel de la communication. Cette négation première des objets et des êtres peuplant le monde va entraîner une conception nouvelle de la littérature : il ne s'agira plus de dire au plus près le référent, mais d'accepter d'entrée de jeu que l'on s'éloigne, que la création littéraire soit détachée de toute référence*» (1998: 13, sublinhados nossos). Não subscrevemos na totalidade o argumento de Miraux, mas ele torna-se pertinente para a compreensão de algumas implicações em causa neste problema. A este respeito, vale a pena considerar o seguinte fragmento de *Le Pas au-delà* : «♦ Venant, venant, signes pour la ville déserte, signes d'eux-mêmes : noms nommant leur nom. Nuit après nuit. Nous nous demandions si, en marge du livre, sur la table, nous l'avions lu» (sublinhados nossos, 1973: 182).

é sem exterioridade), como, por exemplo, Mallarmé. Ora o que está em causa no excerto de Blanchot não é nem uma radical autonomia relativamente ao outro, nem a imitação do objecto ausente ou a sua representação, mas a literatura como objecto não reificado e, portanto, inacabado, que permite o emergir de forças desconhecidas do que, na parte, não é subsumível no todo, mas se dá como resto, o «outro» na linguagem (sem que o possamos totalmente identificar porque não nos encontramos no campo do reconhecimento).

Poder-se-á então dizer que existe uma espécie de dinâmica entre alteridades que faz da linguagem mais do que instrumento para a representação e nomeação e do objecto ausente mais do que coisa representada ou referida pela linguagem. Vejamos pois como podemos perspectivar estas diversas dimensões e planos nos textos: como é que há jogo e diferença e como estas duas possibilidades não anulam a promessa da palavra, o seu dom.

Becket: partir da crise de linguagem

Segundo David Houston Jones:

[t]he abdication of expression which characterizes Beckettian narration provides a peculiar response to testimonial authenticity. Instead of advertising his credentials, the narrator abdicates his own voice; by refusing the role of witness, *his voice embeds itself within the discursive crisis which characterizes testimony*. (sublinhados nossos, 2011: 4)

Partindo da constatação de Jones, somos levados a arriscar as seguintes hipóteses: 1) a voz de *L'Innommable* dá conta de como o testemunho coincide com uma crise do discurso, esclarecendo a problemática do seu estatuto mais convencional –

enquanto relato de factos ou eventos –; 2) a linguagem, neste texto, não representa a crise uma vez que o que está em jogo nela, o que lhe imprime o seu movimento, é precisamente a crise. Radicalizando e cruzando estas duas possibilidades, podemos, oportunamente, adoptar as considerações de Patrícia San-Payo escritas a partir do pensamento blanchotiano:

A possibilidade da narrativa nasce da exploração de uma crise [...]. Tem origem no reconhecimento de que qualquer referência ao vivido, ao experimentado no presente da vida imediata se converte em outra coisa. O reconhecimento de que isso se passa dessa maneira afasta a noção de antecedente, do mesmo modo que a representação deixa de ser compatível com a manutenção da oposição entre original e derivado. A palavra da arte não estabelece com o presente e a individualidade qualquer tipo de vínculo. É por isso que a narrativa não se deixa pensar a partir de uma relação de analogia com a experiência vivida, sequer na modalidade do “como se”. Mas a partir da exploração de um abismo da palavra (“*abîme de la parole*”, Baudelaire) no qual se vem inscrever a possibilidade da narrativa, no sentido de “voz narrativa”, ou seja, como o que se firma, não num *continuum* de acontecimentos, mas na expectativa de um acontecimento único, para o qual se cria, pelo poder das imagens, um espaço de acolhimento. (San-Payo, 2003: 89-90)

A passagem aqui transcrita possibilita entender a importância da crise para pensar não só a questão da linguagem (literária), enquanto coisa que depende da ausência ou do vazio para se constituir mas, e fundamentalmente, aquilo que estaria implicado na escrita, a saber, um movimento entre a ausência e o acontecimento, movimento esse que nos parece fulcral e que deve ser sublinhado. Será importante considerar tal crise, sobretudo atendendo à sua relação com o capítulo II desta dissertação – e por isso deixamos esta pequena nota indicativa, na esperança de que, de resto, todas as partes, compondo a presente dissertação, possam ser lidas em articulação com as restantes, e mediante a ressonância de umas nas outras. No segundo capítulo, avancemos, perspectivar-se-á uma temporalidade que não se confunda com o movimento progressivo da sucessão. Procuremos então conceber um tempo em abismo

que possa, em suma, corresponder à temporalidade do acontecimento. Trata-se-á, enfim, de a *cronos* se opor *aion*.

Mas voltemos, por agora, ao ponto da nossa discussão. A observação da autora, pela qual se acentua a dimensão da crise da narrativa a partir da compreensão de que na escrita está em causa uma palavra em abismo, não é despropositada quando se trata de pensar *L'Innommable*. Neste texto encontramos, com efeito, algumas passagens nas quais se acentua o facto de as imagens, as palavras e os objectos não se co-implicarem necessária e inequivocamente. A compreensão de que assim é actua no próprio desencadear textual, que se constitui a partir do choque entre dois ritmos: a torrencialidade e a interrupção – movimento que compromete a constituição de sentido. A passagem que se segue dá conta do desregulamento na aplicação das palavras, segundo uma lógica da adequação, e, portanto, da instabilidade semântica. O mesmo excerto explicita ainda a radicalidade da crise em causa, uma vez que a ruptura com a ordem discursiva, tal como convencionada, ou seja, a interrupção das convenções de significação, resultará num conjunto de interjeições e de onomatopeias:

Le silence, parler du silence, avant d'y rentrer, y ai-je été déjà, je ne sais pas, à chaque instant j'y suis, à chaque instant j'en sors, voilà que j'en parle, je savais que ça venait, j'en sors pour parler, j'y suis tout en parlant, si c'est moi qui parle, et ce n'est pas moi, je fais comme si c'était moi, souvent je fais comme si c'était moi, mais longuement, y ai-je été longuement, un long séjour, je ne comprend rien à la durée, je ne peux pas en parler, j'en parle bien, je dis jamais et toujours, je parle des saisons et des parties du jour et de la nuit, la nuit n'a pas de parties, c'est parce qu'on dort, les saisons doivent se rassembler, c'est peut-être le printemps en ce moment, ce sont des mots qu'on m'a appris, sans bien m'en faire voire le sens, c'est comme ça que j'ai appris à raisonner, je les emploie tous, tous les mots qu'on m'a montrés, c'étaient des listes, ah quelle drôle de chaleur tout d'un coups, ils étaient par listes, avec des images en regard, j'ai dû en oublier, j'ai dû les mélanger, ces images sans nom que j'ai, ces noms sans images, ces fenêtres que je ferais peut-être mieux d'appeler portes, enfin autrement, et ce mot homme qui n'est peut-être pas le bon pour ce que je vois en l'entendant, mais un instant, une heure, et ainsi de suite, comment les représenter, une vie, comment me faire voir ça, ici, dans le noir, j'appelle ça le noir, c'est peut-être de l'azur, ce sont des mots blancs, mais je m'en sers, ils viennent, tous ceux qu'on m'a

fait voir, tout ceux dont je me souviens, il me les faut tous, pour pouvoir continuer, ce n'est pas vrai, vingt suffiraient, bien fidèles, bien ancrés, bien variés, la palette y serait, je les mélangerais, je les varierais, la gamme y serait, toutes les choses que je ferais, si je pouvais, si je voulais, d'ailleurs ça vient, c'est comme ça que ça finira, par des cris déchirants, des murmures inarticulés, à inventer, au fur et à mesure, à improviser, tout en gémissant, je rirais, c'est comme ça que ça finira, par des gloussements, glouglou, aïe, ha, pah, je vais m'exercer, nyam, hou, plof, pss, rien que de l'émotion, pan, paf, les coups, na, toc, quoi encore, aah, ooh [...]. (Beckett, 1953: 199-200)

Deste excerto, retenhamos em primeiro lugar a interrogação em torno do primado da representação, bem como a declaração de que as palavras usadas ou em exercício são palavras «brancas». Podemos entrever, na passagem, duas perspectivas: a de que existe, antes de qualquer falante particular, um conjunto de regras e convenções institucionalizadas e partilhadas por uma comunidade, estando assim estabelecido o «bom» uso das palavras (as listas mencionadas podem ser uma alusão aos dicionários ou aos glossários); a perspectiva ou o desejo de romper com esse sistema, mesmo que precariamente, quer dizer, falhando.

Por outro lado, a ideia de que as palavras são «brancas», como uma página em branco, pode referir-se à falha da nomeação ou ao exercício subversivo que a voz pretende levar a cabo. De qualquer modo, é porque se declara a intenção de baralhar as imagens (sem palavras), e as palavras (sem imagens) que a voz pode declarar: «Je n'ai rien à faire, c'est-à-dire rien de particulier. J'ai à parler, c'est vague. J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler» (1953: 45). Trata-se assim de um falar pelo qual *se quereria dizer nada*, pela qual se daria lugar a gritos e a murmúrios (inarticulados). Esta fala – através da qual se pretenderia finalmente invalidar a fala – desenvolve-se a partir da exploração do vazio (de sentido) nas palavras, pelo qual se procura «o fundo informulado» (Herberto Helder), o rumor (um fundo de memória? Tratar-se-á de dar testemunho de

uma memória imemorial, para lá da significação?). É esta abertura nas palavras, coincidente com o resto, com o excedente, que parece interessar à voz de *L'Innommable*. E o que é a voz? Precisamente o mais leve num corpo, aquilo que se dissemina; a voz é pura intensidade, sem princípio ou fim, e talvez assim se compreenda a frase, inúmeras vezes repetida ao longo do texto, «não vou parar».

A partir do momento em que se entende que deixa de existir uma intenção estritamente informativa ou representativa (a soberania da boca e da cabeça), as palavras entram num movimento delirante que abre espaço para a alteridade e para a criação, outra, de sentido:

[...] on ne sent rien, que c'est curieux, on ne sent pas une bouche, on ne sent plus la bouche, *pas besoin d'une bouche, les mots sont partout, dans moi, ça alors, tout à l'heure je n'avais pas d'épaisseur, je les entends, pas besoin de les entendre, pas besoin d'une tête*, impossible de les arrêter, impossible de s'arrêter, je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les murs, l'emmuré, tout cède, s'ouvre, dérive, reflue, des flocons, je suis tous ces flocons, se croisant, s'unissant, se séparant, où que j'aille je me retrouve, m'abandonne, vais vers moi, viens de moi, jamais que moi, qu'une parcelle de moi, reprise, perdue, manquée, des mots, je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper, se rencontrant pour dire, se fuyant pour dire, que je les suis tous, ceux qui s'unissent, ceux qui se quittent, ceux qui s'ignorent, et pas autre chose, si, tout autre chose, que *je suis tout autre chose, que je suis tout autre chose, une chose muette, dans un endroit dure, vide, clos, sec, net, noir, où rien ne bouge, rien ne parle, et que j'écoute, et que j'attends, et que je cherche, comme une bête née en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées et mortes en cage nées et mortes en cage de bêtes nées en cage mortes en cage nées et mortes nées et mortes en cage en cage nées et puis mortes nées et puis mortes, comme une bête dis-je, disent-ils, une telle bête, que je cherche, comme une telle bête, avec mes pauvre moyens, une telle bête, n'ayant plus de son espèce que la peur* [...]. (sublinhados nossos, 1953: 164-165)

O jogo da repetição e da diferença confere não só ritmo, mas resulta na imbricada relação entre sensação e inteligibilidade. A parte final da citação (destacada

pelo itálico) atesta o movimento pelo qual, interferindo não só na leitura como alterando a frase precedente, a repetição é diferença. Assim, neste movimento em que assistimos ao processo de multiplicação das palavras, das frases e do corpo textual, também a referencialidade perde contornos nítidos.

Dois processos são a nosso ver importante para pensar esta mesma questão: o movimento da transmigração dos nomes próprios (Worm, Mahood, Murphy) e o uso predominante de deícticos, que correspondem a uma espécie de suspensão da nomeação (e que dificultam agudamente o exercício hermenêutico).

Cela, dire cela, sans savoir quoi. Peut-être n'ai-je fait qu'entériner un vieil état de fait. Mais je n'ai rien fait. J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi. Ces quelques généralisations pour commencer. Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder ? Par pur aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. Cela d'une façon générale. Il doit y avoir d'autres biais. Sinon ce serait à désespérer de tout. Mais c'est à désespérer de tout. À remarquer, avant d'aller plus loin, de l'avant, que je dis aporie sans savoir ce que ça veut dire. Peut-on être éphectique autrement qu'à son insu ? Je ne sais pas. Les oui et non, c'est autre chose, ils me reviendront à mesure que je progresserai, et la façon de chier dessus comme un oiseau, sans oublier un seul. On dit ça. Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais. (1953: 7-8)

Afigura-se-nos relevante a questão dos deícticos no corpo deste texto, pois ela encontra-se associada ao gesto da dúvida que ali encontramos relativamente aos «objectos»: «[e]t les objets, quelle doit être l'attitude vis-à-vis des objets? Tout d'abord, en faut-il? Quelle question. Mais je ne cache pas qu'ils sont à prévoir. Le mieux est de ne rien arrêter a ce sujet, à l'avance» (1953: 8). Os deícticos, pela componente inexacta da sua própria enunciação, geram ambiguidade sobre os objectos que pudessem ser por

eles referidos e, assim, problematizam a própria operação da referência como, de resto, a possibilidade da remissão exacta para entidades previamente instituídas que a retoma anafórica e a *deixis* se limitariam a promover, de maneira transparente. *L'Innommable* parece insistir sobre a falha (o mal-dito), tratando-se simultaneamente de dar conta do colapso da ordem do discurso. A disrupção dos nexos na cadeia da referência exemplifica essa falha constitutiva e performativa de *L'Innommable*. Esta é acentuada através das interrogações e da constante observação de que não se pode continuar, continuando, ou através da observação de que só se pode continuar na medida em que seria impossível continuar. Nada disto anula a possibilidade de interpretar, de criar sentido, de inventar hipóteses, seja pela abertura que nos oferece a palavra seja pela dádiva do rumor inominável. Pelo contrário, a ambiguidade abre campo à invenção e à sua inesgotabilidade. Em Blanchot veremos como é fundamental o jogo referencial, tornando este a leitura num exercício sempre inacabado.

Blanchot: a errância

♦ *Les paroles ne se communiquaient pas, ne se connaissaient pas, jouant entre elles selon les limites du proche et du lointain et les décisions inconnues de la différence.* (Blanchot, 1973a: 130)

Quisemos iniciar estas páginas com o fragmento de *Le Pas au-delà*, pretendendo assinalar a partir da sua evocação o seguinte: o estabelecimento de relações entre diferentes segmentos verbais ou palavras, no exercício de escrita/leitura, corresponde à mobilidade ou à deslocação referencial. O sentido e a semântica sofrem processos de metamorfose, as referências alteram-se, deslocando-se a significância dos diferentes elementos conforme as diversas correspondências textuais que possamos estabelecer. É

nosso intuito verificar, neste momento, essa agitação nos textos *literários* de Blanchot. Começemos então pela consideração de *La Folie du jour*.

Difícilmente seria possível dar conta dessa narrativa, onde se pode ler a interrogação «Un récit?» seguida da declaração «Non, pas de récit, plus jamais» (1973b: 37). Porquê a interrogação e subsequente negação? Consistirão elas na observação segundo a qual já não nos encontramos no campo da expressão de uma história, diante da descrição de um evento ou de um conjunto consequente pelo qual poderíamos chegar a um sentido harmonioso? De qualquer modo, há alguns pontos que destacaremos com o intuito de propor uma leitura que ateste com particular força o jogo textual, de tal modo que consigamos defender o princípio da mobilidade acima declarado.

Começemos por dizer que em *La Folie du jour* se encontra desde início a dinâmica da dupla afirmação. À ilimitada alegria, ao «sim», responde um outro «sim», outra alegria, conciliando o que aparecia como antagonia: «J'éprouve à vivre un plaisir sans limites et j'aurais à mourir une satisfaction sans limites», dupla afirmação que será repetida no final do texto. A incomensurabilidade desta asserção e o movimento de infinitização (pelo repetir) só podem criar uma oscilação semântica, condizendo especificamente à loucura de quem, cego, vê excessivamente, avista aquilo que não era suposto fitar: a luz opaca.

La Folie du jour tece-se em torno de uma figura paradoxal: a luz *testemunhada* por quem se encontra com a visão ferida, por lhe terem sido lançados aos olhos estilhaços de vidro. O vidro não é, a nosso ver, neste caso um elemento secundário, e já que corresponde a essa estranha película transparente, facilmente atravessada e esquecida pelo nosso olhar. É possível que os estilhaços de vidro possam ser compreendidos para lá da simples figura a ser representada: um conjunto de «estilhaços

de vidro». Eles seriam, segundo a nossa leitura, também, um elemento ou, melhor, uma articulação de elementos mais complexa e difícil de descrever. Digamo-lo da seguinte forma, pausadamente: os estilhaços de vidro advêm de uma superfície translúcida, quebrada na sua unidade; os estilhaços de vidro seriam o resultado de uma transparência quebrada; os fragmentos de transparência cegam parcialmente o narrador, quando lançados aos seus olhos; a cegueira provocada por esses fragmentos aparentemente translúcidos constituem a possibilidade de ver e dizer o que não poderia ser visto ou dito, uma luz desconhecida, paradoxalmente opaca ou nebulosa, uma luz obscura, portanto. Não estaremos nós a *ler o movimento* mesmo do fragmentário e a emergência do «fora» (a escuridão no seio da luminosidade), tal como concebidos por Blanchot? Admitindo esta hipótese, que referencialidade aí se jogaria? Poderemos nós ler «estilhaços de vidro» sem evocar toda uma série de elementos que implicarão uma oscilação no seu sentido? Evoca-se portanto o instante anômalo provocado pelas ínfimas transparências, que num momento violento e transgressivo, dão azo a uma improvável experiência:

A la longue je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour; telle était la vérité : la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout le bon sens; elle m'assaillait déraisonnablement, sans règle, sans but. Cette découverte fut un coup de dent à travers ma vie. (1973b: 22)

A luz opaca, resultante da parcial cegueira, será precisamente a razão pela qual o «narrador» se encontra interdito de atribuir «sentido à história», assim como desejariam as figuras da autoridade – pressupondo estas que a narrativa chegará ao fim e a um todo, somadas as partes. A expectativa do médico e da polícia é defraudada, visto que, «terminada a narrativa», não provém dali o resumo ou tão pouco a explicação de um caso (de doença ou crime), nem resulta uma história. Não há coerência que lhes permita inferir coisa alguma quanto aos «factos». Tratando-se de assinalar uma perturbação nos

termos do verosímil, da representatividade e da mediação, afirmar-se-á a recusa da narrativa, enfim, a irredutibilidade de um dizer, de um idioma, às regras mais convencionais da narratologia e da significação: «Un récit? Non, pas de récit, plus jamais». Por outro lado, não há propriamente dizendo um fim, visto que se recomeçará uma vez mais.

Lemos que a luz, a claridade (a razão?), perdeu o bom-senso, seguindo-se pois uma espécie de desregulamento simultâneo dos sentidos e do inteligível – do *sentido*, poderíamos dizer, recuperando a coincidência da homonímia, tão glosada pelos pensadores franceses do século XX, a cuja linhagem pertence Blanchot, mas também Derrida ou Nancy. Notemos que à luz do dia não se opõe a noite ou a escuridão. Joga-se portanto com as oposições clássicas dia/noite, claridade/obscuridade, luz/escuridão, razão/loucura, visão/cegueira, dando conta da perturbação (loucura) da claridade na própria claridade, aludindo à ausência de claridade (opacidade) na claridade, à noite no dia. A dialética é invalidada pela asserção de como tudo acarreta o seu outro: a razão e a loucura, o visível e o invisível, o sentido e o não-sentido, a presença e a ausência.

Mas como enunciar o desregulamento, sem que isso equivalha a um modo de o controlar? A partir de uma abertura que permita à própria enunciação perder em parte o sentido, ou seja, que consinta à palavra a sua dimensão de vazio ou de obscuridade. A compreensão deste domínio da linguagem contraria a concepção de uma narrativa segundo o sentido da história, pelo qual se pressupõe a necessidade de uma relação de equivalência entre a descrição e a sua significação, as partes e a totalidade. Entendemos, por isso, que a forma estilhaçada de *La Folie du jour*, a sua apresentação pelo agregado de pequenos fragmentos, está de acordo com essa perturbação do sentido totalitário. Consequentemente, não pode a referencialidade estar imune ao desregulamento em causa neste texto, sobretudo atendendo ao princípio de «loucura» que atravessa esta

narrativa sem narrativa. Dizer o impossível equivale a dizer o que não é subsumido numa significação.

No que diz respeito a *L'Instant de ma mort*, a problemática da referencialidade não se dá apenas com a atestação de um instante de divisão, implicando esse instante o estilhaçamento da unidade do sujeito, a que o par «morto-imortal» diria respeito: «Il était peut-être tout à coup invincible. Mort – immortel. Peut-être l'extase» (1994: 12), e pelo qual se acentua que não há sentido literal ou natural de «morri», porque da morte nada sabemos, mas também não se dá indicação de que a morte esteja ali em sentido figurado. Para além disso, a simultaneidade do par (acentuada pelo travessão), «morto-imortal», obstaculiza uma compreensão simples do jogo semântico. Vários elementos do texto vão-se complexificando segundo relações que não se enquadram nem na ordem da ficção ou da metáfora nem na ordem do factual ou da denotação, e pelas quais é impossível dissociar em campos determináveis e independentes o literal e o figurativo, ou seja, a linguagem, a invenção e o real.

Vejamos como. Logo de início, fala-se da casa do «jovem», essa que é conhecida como o «Castelo» – nome que será mantido até ao final do texto: «Dans une grand maison (le Château, disait-on), on frappa à la porte plutôt timidement» (1994: 8). «O Castelo» surge como nome, desde logo, ambíguo, já que solicita a literatura enquanto universo participativo do real instituído pela exposição textual. O Castelo do jovem é *também* o Castelo kafkiano (recordemos a leitura de Blanchot sobre Kafka, na qual se pensa a objectivação dos textos). Há, na nomeação do castelo, um efeito não resolvido pela dimensão metafórica. O nome torna-se assim nomeação da própria migração do nome e da indecidibilidade entre nome «próprio» e «impróprio», entre «actual» e «virtual». O «castelo» é o «castelo», assim como «uma rosa é uma rosa».

Patrícia San-Payo esclarece, partindo da leitura blanchotiana de Kafka:

Procurar atingir o Castelo é implicitamente reconhecer a impossibilidade de o alcançar. O movimento dessa direcção converte-se na errância em torno de um centro que se move e dissimula. Como se nos nomes (Castelo, K.) se desse a conhecer uma impropriedade geral que rege a sua evocação no esvaziamento da sua adequação, no movimento migratório de traços que, na figura, os ilimitam, provocando uma ruptura da plenitude semântica que eles deveriam assegurar. Os nomes e, similarmente, os lugares, isto é, o que em última análise só a interpretação no sentido de um preenchimento dos “vazios” do texto com vista a responder pela sua coerência, poderia circunscrever e apontar (localizar). (2003: 40-41)

O «Castelo» vai por sua vez interferindo e contagiando outros nomes, o jovem torna-se assim num jovem castelão: «Quand le lieutenant était revenu et qu’il s’était rendu compte de la disparition du jeune châtelain, pourquoi la colère, la rage, ne l’avaient-elles pas poussé à *brûler le Château (immobile et majestueux)* ? *C’est que c’était le Château.*» (1994: 16). E desdobrando-se, uma vez mais, vai ganhando diversas camadas, por assim dizer, enquanto elemento que joga com outros elementos textuais. Torna-se, por exemplo, no indicador, no lugar e no nome da injustiça (jogando-se ainda com o extenso universo de *O Castelo* kafkiano): «[e]n cette année 1944, le lieutenant nazi eut pour le Château le respect ou la considération que les fermes ne suscitaient pas. [...] Tout brûlait, sauf le Château. Les Seigneurs avaient été épargnés» (1994: 13). A esta passagem seguir-se-á um pequeno conjunto de frases pelas quais se descreve (não sem ironia) um episódio envolvendo Hegel.

Tenhamos pois em consideração o facto de se meditar, a partir da alusão a Hegel, na distinção entre o acessório e o essencial, como se ao acaso (e ao empírico), bem como à sua maleabilidade, não correspondesse igualmente uma dimensão de verdade: «lorsque Napoléon, sur son petit cheval gris, passait sous les fenêtres de Hegel qui reconnut en lui «l’âme du monde», ainsi qu’il écrivit à un ami[.] *Mensonge et vérité*,

car, comme Hegel l'écrivit à un autre ami, les Français pillèrent et saccagèrent sa demeure. *Mais Hegel savait distinguer l'empirique et l'essentiel*» (sublinhados nossos, 1994: 16). Mentira e verdade, escreve Blanchot nesse texto que, conforme fomos vendo, se encontra no limiar entre testemunho, literatura e invenção. Esta passagem dá-se como uma espécie de meditação crítica e mesmo irónica acerca do primado da história sobre o contingente. O pensamento de Hegel é modelado precisamente a partir da perspectiva da soberania da história, enquanto movimento do «espírito absoluto» (necessidade), que erradica a singularidade, o acaso ou o inesperado – bem como, nesse mesmo movimento, apaga os traços da injustiça. Nessa medida, o apontamento de Blanchot acarreta uma forte dimensão política.

Mas trata-se igualmente, segundo a nossa perspectiva, de uma meditação sobre a narrativa. Que apareça essa flutuação entre a verdade e a mentira associada a uma suposta afirmação de Hegel sobre Napoleão, não é pormenor que se possa descartar. No limite, a ideia de que se possa distinguir o essencial do contingente pode ser pensada na sua relação com concepções de literatura e de linguagem (que o próprio Hegel tinha), segundo uma lógica que previsse a totalidade como fim. Notemos que o que aparece como problemático a Blanchot na filosofia de Hegel é o facto de este último reduzir o acontecimento a simples manifestação inadequada da Ideia.

Ora, seria precisamente pelo mesmo raciocínio que rejeitaríamos uma concepção semântica excessivamente restrita que reconduzisse o acontecimento (a sua multiplicidade, assim como o imprevisto) a um suposto sentido tutelar ou a uma totalidade. Esta pequena incursão ajuda-nos a explicitar a razão pela qual iniciaremos o segundo capítulo por uma meditação em torno do «eterno retorno» nietzschiano. Ela explica-se pelo facto de vermos aí a linha de fuga à dialéctica e à ontologia. Esta temporalidade do instante em abismo interessa na medida em que nos obriga a

considerar o tempo para lá da lógica da sucessão (um tempo em que próximo e longínquo se encontrem), ou seja, na medida em que, conforme antevíamos páginas atrás, a *cronos* opõe *aion*. O modo como esta temporalidade *se dá* na escrita é o modo fragmentário – que interrompe a linearidade narrativa, para dar lugar à multiplicidade.

Na presente secção, era nosso intuito mostrar como a ideia da «disseminação» (derridiana), da «literalidade» (deleuziana) ou da «figuralidade», tal como a entende, por exemplo, Silvina Rodrigues Lopes, interessa na medida em que expõe a dinâmica plural dos textos, pela qual se anula qualquer possibilidade de os considerarmos mediante a lógica do «segundo sentido», isto é, de um sentido que estaria dissimuladamente presente. O que aqui está em causa é outra coisa, trata-se um processo de incidência e de transferência múltipla entre signos, ritmos e vazios. Sobre Herberto Helder diz-nos Silvina Rodrigues Lopes: «Com efeito, a figuralidade é aquilo que abre na linguagem o processo de translação ou trânsito do sentido, aquilo que faz com que os signos deixem de ter uma função de predicação ou identificação para terem a de propiciadores da deslocação, da passagem» (1003b: 79). É, porém, devemos dizê-lo, no gesto de leitura que o sentido se constitui provisoriamente para logo se desfazer. Quer isto dizer que os textos não estão reféns de um «já foi». Vindos do passado eles são «envio» aos que virão (por vir). Tal consideração está de acordo com o pensamento do dom ou da dádiva do tempo de que trataremos no epílogo. No jogo entre distância e proximidade residiria a possibilidade de testemunho, sem sujeito ou objecto identificáveis, na literatura. Vejamos pois que tempo é este a ser pensado.

II.O TEMPO «FORA-DOS-EIXOS»

Palavra imemorial, palavra por vir

1. *Ressassement éternel – Os passos em volta*

“Esses caminhos contradizem-se, entrechocam-se de cabeça... E é aqui, neste portal, que eles se juntam. O nome do portal está escrito lá por cima: ‘Instante’.

Mas se alguém continuasse a percorrer um deles e fosse cada vez mais adiante e cada vez mais longe... julgas tu, anão, que esses caminhos se contradiriam eternamente?”

“Tudo quanto seja direito é mentira”, murmurou com desprezo o anão. “Toda a verdade é curva, o próprio tempo é um círculo.”

“Ó espírito da gravidade”, disse eu, encolerizando-me, “não tornes as coisas demasiado fáceis para ti! Ou eu deixo-te aí acorado onde estás, manco! E, no entanto, trouxe-te bem alto!”

Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*

Longtemps je me suis couché de bonne heure.

Proust, *Du côté de chez Swann*

A noção de testemunho, compreendida na sua dimensão jurídica, carrega consigo implicitamente uma concepção de tempo. Sendo um discurso comprometido com a atestação de factos, o testemunho vem sempre depois deles, segundo uma lógica causal, e justifica-se no propósito de comunicar o evento testemunhado, vivido, visto. Além disso, o testemunho supõe a presença de quem testemunha, supõe um presente da presença. A testemunha confirma no momento do seu testemunho, em presença, a sua promessa de verdade. Encontra-se, neste esquema, subentendida uma temporalidade que simultaneamente respeita a tal ordem dos factos passados, uma tomada de posição, presente, relativamente a eles e a garantia, futura, da manutenção da verdade, aberta, como dissemos, na forma de promessa, do rigor e da constância, ou identidade, daquilo que é testemunhado. Seria nesta estrutura temporal que residiria a razão pela qual o discurso de testemunho tem sido instrumento privilegiado das ciências, do direito, da história: o vínculo entre o evento empírico (o fenómeno) e o enunciado, orientando o movimento discursivo segundo as normas da verosimilhança. Ora, precisamente, em

Blanchot e Beckett interroga-se a concordância inequívoca do tempo do testemunho com as temporalidades da atestação ou do relato. Se no primeiro a temporalidade é a da própria cisão, no segundo, o tempo da enunciação é sem coordenadas. Para pensar a temporalidade conforme inscrita e subentendida nos textos de Beckett e de Blanchot, deve-se pois adoptar uma óptica distinta, uma que não seja conforme às expectativas e protocolos acima descritos. Vejamos como, retomando parte do que atrás avançámos, e desenvolvendo os aspectos que, então, apenas pudemos indicar.

No capítulo anterior, ainda que tenuemente, aludimos à possibilidade de lermos nos textos dos dois escritores os indícios de temporalidades anómalas. Destacámos alguns excertos, assinalando em alguns deles a experiência de um tempo rompendo com o presente da enunciação ou da inscrição – daí, aliás, a passagem do «eu» para o «ele» (neutro) ou o desregulamento da semântica e do sentido (disseminação). Porém, cabe agora explicitar de que forma a temporalidade trabalha efectivamente nestes textos e de acordo com outros modos, complexos, por nós ainda não explorados.

Em *L'Innommable* o exercício de esgotamento da significação coincide com o anseio em encontrar o ponto no qual a linguagem se aproxima do grito ou do rumor, ou seja, do domínio pré-conceptual ou anterior ao sentido (poderemos chamar-lhe memória? Memória imemorial?). Em *L'Instant de ma mort*, por seu turno, o presente nunca se dá como presente absoluto. A obra dá-nos a ler a experiência de um *instante* de interrupção no qual finito e infinito se cruzam (o par «mortal/imortal» seria disso indicativo). Como pensar então as temporalidades nestes dois textos nos quais ora se alude a um passado remoto (esquecido) ora se aponta para um por vir sem termo («o instante da minha morte doravante sempre iminente»)?

Uma das figuras retomadas por Blanchot para pensar o tempo da escrita será a do «Eterno Retorno»; e se Beckett nunca se referiu a esta figura do tempo, facto é que dela se aproxima, quando denuncia a pobreza de uma temporalidade empedernida pelo hábito e defende a existência de afinidades entre as obras de arte e o tempo disruptivo do acontecimento (*aion*), no livro que dedica a Marcel Proust (1931). Analisemos pois as implicações dessa que foi uma das mais fortes intuições de Nietzsche, sistematicamente retomada por Blanchot, bem como por certa tradição de filósofos franceses que, antes ou depois, se inscreve na contiguidade ou linhagem do seu pensamento crítico: Georges Bataille, Pierre Klossowski, Michel Foucault, Gilles Deleuze ou Jacques Derrida.

Abre esta secção um excerto⁶⁶ proveniente do capítulo «Da visão e do enigma» de *Assim falava Zarathustra*, que parece dar conta de uma ideia a todos os títulos singular: compreender que o tempo não se dá na linearidade da progressão não significa remetê-lo para a circularidade de um retorno ao mesmo ou ao idêntico. Se Zarathustra aponta para a possibilidade de os «dois caminhos» ou de as «duas eternidades» se encontrarem ali (no instante), rejeita veementemente a declaração do anão (homem pequeno, encurvado e coxo, «espírito da gravidade») mediante a qual este último propõe a figura do círculo como resposta ao enigma.

⁶⁶ Leia-se as frases que seguem as que escolhemos para epígrafe: «Olha — continuei eu — este instante! A partir deste portal, o Instante, há uma longa, uma eterna azinhaga que vai *para trás*: atrás de nós, encontra-se uma eternidade.

Não deve necessariamente tudo aquilo que *pode* andar ter já andado uma vez por esta azinhaga? Não deve necessariamente tudo quanto *pode* acontecer ter já uma vez acontecido, ter sido feito, ter passado?

E se tudo já existiu, que pensas tu, anão, deste instante? Este portal não deve também ter já existido?

E não estão todas as coisas tão firmemente enlaçadas que este instante traz consigo *todas* as coisas vindouras? *Portanto...* até ele próprio? Pois tudo aquilo que *pode* andar *deve* necessariamente andar mais uma vez... também por esta longa azinhaga *fora*!

E essa aranha lenta, que rasteja ao luar, e esse mesmo luar, e eu e tu falando um com o outro em voz baixa, falando em voz muito baixa de coisas eternas... não devemos todos necessariamente ter já existido? E voltar e andar por essa outra azinhaga fora, aí à nossa frente, por essa longa e horripilante azinhaga?... Não temos de voltar eternamente?» (Nietzsche, 1883: 182-183).

O que sugere então Zaratustra? Porque rejeita Zaratustra aquela que parece ser a solução óbvia, determinada pelo bom-senso? Como é que tais caminhos, supostamente apontando para sentidos inversos, se *encontram* então na poterna – intervalo, interlúdio, limiar, paradoxalmente *lugar de passagem* do *Instante*? Como, afinal, e a partir daqui, pensar uma temporalidade que não se confunde com a contagem sucessiva e normalizada dos relógios e dos calendários, nem pode ser remetida para a lógica do círculo? A única resposta a dar ao enigma de Zaratustra, sem anulá-lo na sua condição de enigma, implica, veremos, a compreensão de uma cisão no tempo presente.

Que Nietzsche tenha considerado a noção heraclitiana de devir para chegar à tese do «Eterno Retorno» torna-se mais evidente se, com Deleuze (1962), pensarmos tal devir à luz do enunciado seguinte: admitir que o instante *actual* não é um instante do ser ou de presente «em sentido estrito» (porque, na sua circunstância de momento de passagem, integra passado e futuro) impele-nos a pensar o «devir» precisamente como aquilo que ainda não começou e não acaba, não cessa, como um rio, de devir. Tal consideração, contudo, poderá ser expressa de outra forma, nomeadamente incidindo no modo como o passado se constitui no tempo ou, por outras palavras, interrogando a forma como *o presente passa*. Mas de que maneira se pode conceber a ideia de que o passado se constitui no tempo porque o devir ainda não começou nem cessa de devir, e que o devir não cessa de devir porque o passado passa? Como pensar este imbricado tempo no qual passado e devir jamais param de *se dar*, num instante assim infinitizado?

Deleuze anunciará assim a congregação de forças intensivas no instante, isto é, a convergência de tempos que torna possível *a passagem* – de um instante para outro:

Si le présent ne passait pas par lui-même, s'il fallait attendre un nouveau présent pour que celui-ci devînt passé, jamais le passé en général ne se constituerait dans le temps, ni ce présent ne passerait : nous ne pouvons pas attendre, il faut que l'instant soit à la fois présent et passé, présent et à venir, pour qu'il passe (et passe au profit d'autres instants). Il faut que le présent coexiste avec soi comme passé et comme à venir. C'est le rapport

synthétique de l'instant *avec soi comme présent*, passé et à venir, *qui fonde son autre rapport* avec les autres instants. L'éternel retour est donc réponse au problème du *passage*. Et en ce sens, il ne doit pas être interprété comme le retour de quelque chose qui est, qui est un ou qui est le même. Dans l'expression «éternel retour», nous faisons un contresens quand nous comprenons : retour du même. Ce n'est pas l'être qui revient, mais le revenir lui-même constitue l'être en tant qu'il s'affirme du devenir et de ce qui passe. Ce n'est pas l'un qui revient, mais le revenir lui-même est l'un qui s'affirme du divers ou du multiple. En d'autres termes, l'identité dans l'éternel retour ne désigne pas la nature de ce qui revient, mais au contraire le fait de revenir pour ce qui diffère. C'est pourquoi l'éternel retour doit être pensée comme une synthèse : synthèse du temps et de ses dimensions, synthèse du divers et de sa reproduction, synthèse du devenir et de l'être qui s'affirme du devenir, synthèse de la double affirmation. (1962: 54-55)

Não existe pois o presente, visto que passado (imemorial) e futuro (um eternamente por vir) subdividem o instante infinitamente. Instante paradoxal, tempo da desmedida que anula o presente segundo a concepção antiga de *Cronos*. Em certa medida, trata-se do «intempestivo» nietzscheano (momento de corte e de afirmação ou, melhor, disjunção). Para Blanchot estaria sobretudo em jogo, segundo uma expressão mais tardia na sua obra, o «abismo do presente» (1989: 50). A radicalidade de Blanchot traduz-se então na consideração de uma temporalidade não resolvida na forma da presença de um presente, mas antes, como suspensão do presente ou como «dispersão do presente que não passa», o incessante. A relação estabelecida por este autor entre o «Eterno Retorno» e a impossibilidade de um presente da presença e da presença de um presente encontra-se explicitamente pensada em vários fragmentos de *Le Pas au-delà* (1973a), como o seguinte:

◆ Sache seulement – injonction qui ne se présente pas – que la loi du retour, valant pour tout le passé et pour tout l'avenir, ne te permettra jamais, sauf par un malentendu, de te laisser place dans un présent possible, ni de laisser nulle présence venir jusqu'à toi. (Blanchot, 1973a: 20-21)

Na medida em que o instante, tal como o temos vindo a descrever, nunca permite a estabilização do evento (e mesmo da experiência) num presente, é o evento sempre

virtualidade (imemorial, por vir) e admite a temporalidade do *recomeço*. Blanchot terá ponderado os argumentos do autor de *Différence et répétition*, pois estes já apontam para a possibilidade de conceber um tempo abismado. Não cabe aqui esclarecer a complexidade da leitura do autor de *Mille Plateaux*, que se complementa a partir da compreensão das várias dimensões do «Eterno Retorno» – ontológica, cosmológica, ética. Desta, importa-nos reter a forma como parte da proposta nietzscheana, apreciando aí a afirmação de uma repetição (distinta) por vir, num tempo *fora-dos-eixos*, para formular a sua tese sobre a «diferença pura» e a «repetição complexa»⁶⁷, amplamente desenvolvida no livro *Différence et répétition* (1968). Justifica-se esta escolha pelo facto de tal questão ter sido importante para o pensamento de Blanchot, como aliás atesta uma pequena nota no final de um seu texto em *L'Entretien Infini*⁶⁸, e por marcar, assim o cremos, as reflexões de Deleuze sobre Beckett (1992).

Do conjunto das propostas de Deleuze, guardaremos pois esta possibilidade de pensar a diferença enquanto afirmação e a repetição enquanto diferença⁶⁹. A tese implica que se considere, por um lado, o «intervalo diferencial» compreendido na

⁶⁷ «Il y a deux choses dont l'hypothèse cyclique est incapable de rendre compte : la diversité des cycles coexistants, et surtout l'existence du divers dans le cycle. C'est pourquoi nous ne pouvons comprendre l'éternel retour lui-même que comme expression d'un principe qui est la raison du divers et de sa reproduction, de la différence et de sa répétition. Un tel principe, Nietzsche le présente comme une des découvertes les plus importantes de sa philosophie. Il lui donne un nom : *volonté de puissance*.» (Deleuze, 1962: 55). Vemos, pois, como aqui se assume a relação entre «eterno retorno» e a questão da repetição e da diferença, acrescentando-se a importância da «vontade de potência».

⁶⁸ Nessa pequena nota que encerra «Réflexions sur le nihilisme», texto no qual Blanchot incide no pensamento de Nietzsche, lê-se: «Ces pages sont écrites en marge des livres de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Eugen Fink, Jean Granier (*Les mots et les choses, Nietzsche et la philosophie, La philosophie de Nietzsche, Le jeu comme symbole du Monde, Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*) et plusieurs essais de Jacques Derrida, réunis dans le livre : *L'Écriture et la différence*» (255: 1969).

⁶⁹ Manola Antonioli aponta para a relação que aqui pretendemos esboçar: «Comme Klossowski ou Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, Blanchot voit dans la pensée de l'Éternel Retour non pas une pensée du Même identique à lui-même, mais un processus où il faut une infinité de retours pour que le même s'identifie, l'affirmation de la non-identité du Même qui nous pousse à penser *ensemble* la différence et la répétition.» (2010: 108). Por outro lado, a relação entre, por assim dizer, um pensamento da «diferença» e a escrita é explicitamente enunciada por Blanchot: «“Autrement dit”, écrire, c'est dans le retour toujours déjà affirmer le détour comme, par la répétition, la différence sans commencement ni fin.» (1969: 413-414).

repetição, pelo qual acontece a deslocação – repetição «em que se disfarça e se desloca um diferencial» (1968: 36) –, por outro, considerar na diferença a afirmação (e já não a negação, pela qual se reforçaria o princípio da identidade: negar ou dar o contrário de uma coisa é ainda reger-se pela identidade e pela representação)⁷⁰.

Pelo que temos vindo a dizer sobre a diferença e repetição, pode concluir-se que, para Deleuze, já não se tratará de partir do campo privilegiado das identidades em que o conceito negativo viesse reforçar o positivo, à semelhança da dialéctica hegeliana⁷¹. Já não haverá negação da negação para chegar à síntese no processo dialéctico, pelo que se mantém a dupla afirmação, podendo ela dar-se na forma do paradoxo - «é A e é não A»⁷². José Gil escreve, a respeito, no prefácio à tradução portuguesa do livro de Deleuze sobre o qual vimos reflectindo: «a torção [da negação - ou o paradoxo] em virtude da qual a negação da identidade se dissolve, fazendo emergir a afirmação da diferença, é o próprio movimento do eterno retorno» (2000: 14). Portanto, o que está em causa no

⁷⁰ A repetição é pois aquilo que resulta da singularidade do que não pode ser substituído. Deleuze exemplifica da seguinte forma: um poema, porque não é substituível, só pode ser pensado «par coeur», pela repetição amorosa. A repetição «de cor(ação)» é o gesto pelo qual se exponencia esse poema, ela é assim uma universalidade singular, e não se confunde nem com semelhança nem com a equivalência, isto é, com a generalidade (que pertence ao campo da lei). Porque exponencia o repetido, a repetição desloca, isto é, acciona um movimento de diferença-diferimento. Intuímos desde logo, pelo exemplo dado por Deleuze, como, no caso da literatura, a leitura (enquanto reescrita ou recomeço) corresponde à deslocação do repetido.

⁷¹ Leia-se a este propósito a esclarecedora passagem : «[...] la découverte dans toutes sortes de domaines d'une puissance propre de répétition, qui serait aussi bien celle de l'inconscient, du langage, de l'art. Tous ces signes peuvent être mis au compte d'un anti-hégélianisme généralisé : la différence et la répétition ont pris place de l'identique et du négatif, de l'identité et de la contradiction. Car la différence n'implique le négatif, et ne se laisse porter jusqu'à la contradiction, que dans la mesure où l'on continue à la subordonner à l'identique. Le primat de l'identité, de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation. Mais la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique. Le monde moderne est celui des simulacres» (1968: 1).

⁷² Para uma compreensão do que está implicado na noção deleuziana de «paradoxo» cf. «douzième série, sur le paradoxe» de *La Logique du sens* (1969), no qual se explica que a potencialidade do paradoxo reside em simultaneamente implicar os «dois sentidos»: «Mais le paradoxe comme passion découvre qu'on ne peut pas séparer deux directions, qu'on ne peut pas instaurer un sens unique, ni un sens unique pour le sérieux de la pensée, pour le travail, ni un sens inversé pour les récréations et les jeux mineurs» (1969: 95).

«eterno retorno» é um movimento da repetição e da diferença no qual não há diluição dos termos numa síntese.

Sublinhemos tais observações pois elas dão conta da rejeição do método dialéctico (hegeliano), comum tanto a Nietzsche como a Blanchot e Deleuze, e resultam na contestação do sistema baseado no princípio da identidade, na adopção do paradoxo como movimento de pensamento, e na defesa de uma noção forte de afirmação. Pois, mais do que significar a compossibilidade dos contrários, o paradoxo obstaculiza que se veja em cada termo a consistência ou a coincidência consigo mesmo. Além disso, o paradoxo não permite a dissolução dos termos numa síntese, numa totalidade. Nele é afirmada a duplicidade, está compreendida a dupla afirmação que acima mencionámos, ou seja, o infinito da diferença. A força do paradoxo, assim o cremos, aproxima-se do que Blanchot entende por escrita fragmentária – marcada pelo movimento de continuidade/descontinuidade (pela disjunção conjuntiva).

Para Blanchot, então, a proposta de pensamento de Nietzsche («o Eterno Retorno»), na forma como acarreta, num tempo em abismo, a repetição e a diferença, encontra-se corporalizada na sua escrita tendencialmente fragmentária. Esta certifica, na obra daquele, uma irredutibilidade à sistematicidade de um pensamento que procura desembaraçar-se do que o excede ou do que constitui a sua falha – o inacabamento, a interrupção, o espaço, o diverso⁷³. Segundo entende, através do fragmentário o filósofo do «eterno retorno» teria criado um espaço marcado pela justaposição e já não pela oposição (dialéctica). É desse modo que, para Blanchot, o paradoxo, a força de relação, o *ritmo*, se reúnem num pensamento que é já pensamento da escrita⁷⁴, do fora, matriz

⁷³ Leia-se em *L'Entretien Infini* «Nietzsche et l'écriture fragmentaire» (1969: 227-255).

⁷⁴ A expressão «ressassement éternel», que aparece como título dum livro de 1935 de Blanchot, pode ajudar-nos um pouco mais nas nossas leituras. Segundo Jean-Philippe Miraux, que dela nos dá conta num pequeno glossário do seu livro de 1998, estaria tal expressão em relação com o seguinte: «L'idée que 'tout revient' dans l'espace narratif implique que la chronologie de la fable peut-être perturbée, mais aussi que la répétition du texte lui fournit à chaque fois une signification nouvelle qui peut aller jusqu'à

que procura recuperar e a partir da qual, aliás, trabalha e inscreve o seu impulso literário e ensaístico: «Le fragmentaire ne précède pas le tout, mais se dit en *dehors* du tout et après lui» (Blanchot, 1969: 229).

Sondemos rapidamente, neste ponto, o pequeno texto de Manola Antonioli (2010), ao qual anteriormente nos reportámos, em que a autora explica quais as implicações da escrita fragmentária na obra de Nietzsche, segundo Blanchot. Nele, Antonioli distingue a palavra de fragmento de Nietzsche da noção de aforismo⁷⁵, bem como de uma escrita pela qual se afirmasse a pluralidade do sentido (a polissemia)⁷⁶. Antonioli destacará a propósito do fragmentário a intermitência, a disjunção, a exterioridade, a descontinuidade e a multiplicidade de uma palavra que, não se restringindo a mero elemento de um processo estilístico mais vasto, se quer acima de tudo disjunção conjuntiva (como impedimento ao fechamento de qualquer ciclo) e afirmação do devir, quer dizer, palavra da diferença (*différance*): «les détours infinis exigés par cette révélation inouïe [a do eterno retorno] sont liés à la différence infinie exigée par l'écriture selon Blanchot» (2010: 108)⁷⁷. O «Eterno Retorno» seria, assim,

contredire sa signification précédente» (1998: 124). Estas frases são de grande pertinência, porquanto assinalam a relação de «ressassement éternel» com o movimento da fragmentariedade, entendida como perturbação da cronologia da «fábula» e possibilidade de contradição na criação de sentido. Porém, Miraux não acentua o que nos parece imprescindível para o entendimento do que aqui se joga: a ideia da insubmissão da *narrativa* ao sentido da história, assinalada por Blanchot precisamente no texto com o título «ressassement éternel». A questão será por nós discutida na terceira secção deste segundo capítulo.

⁷⁵ Resumindo-a assim : «Le fragment n'est pas simplement l'aphorisme, qui peut enfermer la pensée dans sa clôture apparente, et il n'est pas la partie qui précède la totalité, puisqu'il se dit en dehors du Tout.» (2010 : 105)

⁷⁶ Leia-se: «Le pluralisme radical introduit par Nietzsche n'est pas simplement une affirmation de la pluralité de sens, de la surabondance des significations du réel, mais une nouvelle version de la pensée d'où l'Être comme unité et comme identité s'est retiré, pour laquelle le Même n'est plus le sens ultime de l'Autre et le multiple ne se rapporte plus a aucune Unité. Il s'agit donc d'une parole intermittente, discontinue, qui va de pair avec une affirmation philosophique du devenir, d'un devenir qui n'est plus la fluidité d'une durée infinie (comme dans le bergsonisme) mais qui s'apparente plutôt au morcellement de Dionysos» (2010: 106).

⁷⁷ A arquitetura («arquiescritura») do livro de Blanchot de 1969, que poderíamos traduzir, numa tradução insuficiente, por «conversação infinita», não se confunde com uma suposta sistematicidade unitária do pensamento ou do próprio livro. Ela atesta a relação entre as noções aí enunciadas, apontando para um pensamento que se desdobra na «descontinuidade»: «parole plurielle (parole d'écriture)», «Expérience-limite», «Absence de livre (le neutre le fragmentaire)».

um outro nome para o movimento da *différance* (diferença e diferimento) em jogo na escrita, estando também de acordo com o «Espaço literário» enquanto intervalo entre escrita e leitura, no qual o passado e o por vir se cruzam⁷⁸. O que implicaria então o fragmentário? Responde Blanchot:

Un arrangement d'une sorte nouvelle, qui ne sera pas celui d'une harmonie, d'une concorde ou d'une conciliation, mais qui acceptera la disjonction ou la divergence comme le centre infini à partir duquel, par la parole, un rapport doit s'établir : un arrangement qui ne compose pas, mais juxtapose, c'est-à-dire laisse en *dehors* les uns des autres termes qui viennent en relation, respectant et préservant cette extériorité et cette distance comme le principe – toujours déjà destitué – de toute signification. La juxtaposition et l'interruption se chargent ici d'une force de justice extraordinaire. (1969: 453)

O autor faz ainda a seguinte advertência:

Qu'on entende que le poète ne joue nullement avec le désordre, car l'incohérence ne sait que trop bien composer, fût-ce à rebours. Ici, il y a la ferme alliance d'une rigueur et du neutre. Les «phrases» de René Char, îles de sens, sont, plutôt que coordonnées, posées les une auprès des autres : d'une puissance stabilité, comme les grandes pierres des temples égyptiens qui tiennent debout sans lien, d'une compacité extrême et toutefois capables d'une dérive infinie, délivrant une possibilité fugace, destinant le plus lourd au plus léger, le plus abrupt au plus tendre, comme le plus abstrait au plus vivace [...]. (1969: 453)

Retomando a ideia de que passado e devir se encontram no espaço literário – acima mencionada a propósito da escrita fragmentária e do espaço literário enquanto

⁷⁸ Blanchot complexificará ainda mais a questão evocando o «neutro». Segundo o autor, encontrar-se-ia contido nessa ideia de fragmentário uma palavra outra, separada do discurso, que não nega nem afirma (positivamente): a palavra do neutro pela qual se joga o «ilimitado da diferença» (Blanchot, 1969: 231). Mas como é que podemos entender a aproximação entre o fragmentário e o neutro? Em *L'Entretien Infini* encontramos no título de um dos capítulos uma espécie de reenvio mútuo entre as duas palavras, «III. L'Absence de Livre (le neutre le fragmentaire)» (1969: 419). Note-se a ausência de vírgula, traduzindo-se isso numa espécie de co-implicação e lendo-se em «René Char et la pensée du neutre»: «L'inconnu est verbalement un neutre» (1969: 440). A experiência do neutro estaria contida em toda e qualquer relação (sem ligação) com o desconhecido enquanto desconhecido. Todo o desconhecido é neutro, nem objecto nem sujeito, não podendo ser *descoberto* ou *esclarecido*, apenas indicado na sua irredutibilidade. O encontro entre neutro e fragmentário indicaria uma força de ruptura e de deslocação (sem valor de negação) em jogo na palavra poética.

zona de encontro entre a letra e leitura –, teremos de admitir um passado já não confinado a blocos de sentido (na forma de imagens e de discursos), mas aberto, em contínuo processo de metamorfose. Será necessário então reequacionar também a noção de memória. Estudaremos portanto nas secções que se seguem a hipótese de a memória funcionar como operação, enquanto «memória pensante», expressão que adoptamos do idioma derridiano. Aludiremos à possibilidade de haver memória (imemorial) em devir nos textos. A aceitar esta hipótese, deveremos concluir que, existindo testemunho na literatura, ele nunca poderia manter-se na constância de um dito (aludimos à diferença estabelecida por Lévinas entre o Dito e o Dizer⁷⁹).

Para já, e desejando lançar alguma luz sobre a complexidade do problema a ser posteriormente discutido, consideremos de imediato alguns dos comentários de Blanchot e de Beckett sobre o tempo literário. Começemos por Blanchot, tomando como ponto de partida alguns excertos de «Le Chant des Sirènes», de *Le Livre à venir* (1959). Apesar de este texto anteceder a emergência do «neutro», termo que só viria a ocorrer em *L'Entretien Infini* (1969), encontramos nele algumas linhas fortes de pensamento, relevantes para o que temos vindo a dizer. O texto supramencionado encontra-se dividido em duas secções – a primeira, de onde extrairemos o excerto que se segue, dedicado ao episódio do canto das sereias na *Odisseia* –, nas quais Blanchot

⁷⁹ Veja-se o capítulo «Da significação do rosto ao testemunho» do livro Nélcio Vieira de Melo, *A Ética da alteridade em Emmanuel Lévinas* (2003), no qual o autor esclarece a dinâmica entre Dito/Dizer. O Dito, enquanto objectivação da expressão (que ultrapassa o simples campo da significação ou da comunicação) é o testemunho do Dizer originário. Este Dizer é um fundo de linguagem que não cede ao conceito ou ao sinal: enigma que os excede, tornando inesgotável o dito, ou seja, dando lugar à sua potência significante, um infinito no finito. Não nos cabe aqui levar a cabo uma profunda investigação sobre a terminologia e os argumentos levinasianos em *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974). Contudo, mantê-los na nossa linha de horizonte é indispensável. A consideração de um fundo de linguagem pré-originário testemunhado (mais do que manifestado) pelo dito encontra a maior ressonância na obra de Blanchot, nomeadamente em *L'Écriture du désastre* (1980). Para o aprofundamento destas questões, veja-se a quarta parte do livro de actas do Colóquio de Cerisy-la-Salle de 1986, *Emmanuel Lévinas, l'éthique comme philosophie première* (1993), em particular «Énigme et parole» de Harita Valavanidis-Wybrands, pp. 381-393, e «Une écriture de la mémoire» de Thomas Wiemer, pp. 395-409, e o livro já aqui mencionado de Robert Eagleston, *Ethical Criticism. Reading after Lévinas* (1997).

enuncia e ensaia, paulatinamente, um pensamento sobre o *outro* tempo do «récit», tempo inerente à lógica da metamorfose:

L'action qu'il [récit] rend présente est celle de la métamorphose sur tous les plans où elle peut atteindre. Si, par commodité, – car cette affirmation n'est pas exacte – on dit que ce qui fait avancer le roman, c'est le temps quotidien, collectif, ou personnel, ou plus précisément le désir de donner la parole au temps, le récit a pour progresser cet *autre* temps, cette autre navigation qui est le passage du chant réel au chant imaginaire, ce mouvement qui fait que le chant réel devient, peu à peu quoique aussitôt (et ce «peu à peu quoique aussitôt» est le temps même de la métamorphose), imaginaire, chant énigmatique, qui est toujours à distance et qui désigne cette distance comme un espace à parcourir et le lieu où il conduit comme le point où chanter cessera d'être un leurre.[...] Toute l'ambiguïté vient du temps qui entre ici en jeu et qui permet de dire et d'éprouver que l'image fascinante de l'expérience est, à un certain moment, présente, alors que cette présence n'appartient à aucun présent, détruit même le présent où elle semble s'introduire. Il est vrai, Ulysse naviguait réellement et, un jour, à une certaine date, il a rencontré le chant énigmatique. Il peut donc dire: maintenant, cela arrive maintenant. Mais qu'est-il arrivé maintenant? La présence d'un chant seulement encore à venir. Et qu'a-t-il touché dans le présent? Non pas l'événement de la rencontre devenue présente, mais l'ouverture de ce mouvement infini qu'est la rencontre elle-même, laquelle est toujours à l'écart du lieu et du moment où elle s'affirme, car elle est cet écart même, cette distance imaginaire où l'absence se réalise et au terme de laquelle l'événement commence seulement à avoir lieu, point où s'accomplit la vérité propre de la rencontre, d'où, en tout cas, voudrait prendre naissance la parole qui la prononce.

Toujours encore à venir, toujours déjà passé, toujours présent dans un commencement si abrupt qu'il vous coupe le souffle, et toutefois se déployant comme le retour et le recommencement éternel [...], tel est l'événement dont le récit est l'approche. Cet événement bouleverse les rapports du temps, mais affirme cependant le temps, une façon particulière, pour le temps, de s'accomplir, temps propre du récit qui s'introduit dans la durée du narrateur d'une manière que le transforme, temps des métamorphoses où coïncident, dans une simultanéité imaginaire et sous la forme d'espace que l'art cherche à réaliser, les différences extases temporelles. (1959: 16-18)

A citação é extensa, porém, justifica o tamanho do excerto a necessidade de fazer jus ao desenvolvimento da meditação blanchotiana sobre o tempo da *narrativa*, tempo esse que ganha a potência do imaginário (quer dizer, torna-se num *espaço literário*), «peu à peu quoique aussitôt», como o da perda de juventude de *L'Instant de*

ma mort, a que já nos reportámos e que virá a ser fundamental para o desenvolvimento dos nossos argumentos neste capítulo. Que não haja um presente da narrativa, certifica o seu porvir, a inesgotabilidade do seu *canto* (que significação poderia estar contida no canto?) como promessa.

A obra de Proust será, por razões que poderemos facilmente intuir dado o assunto, alvo das maiores atenções na segunda secção desse mesmo texto (como dissemos, Beckett escreveu um texto sobre Proust ao qual dedicaremos também, à medida que o capítulo progredir, alguma atenção). A segunda parte consistirá num desdobramento das reflexões sobre o episódio das sereias, embora deslocando agora um pouco o foco. Tratar-se-á de pensar a imbricada (e talvez imaginária) relação entre o tempo quotidiano (*auto-bio-gráfico*), a memória, e a sua metamorfose em e pelo texto⁸⁰.

À *La Recherche du temps perdu* atestaria o rasgão operado pelo tempo na trama do tempo – ao invés de dar conta da síntese de tempos. Esse rasgão libertar-nos-ia da lógica de uma progressão temporal, pela qual o passado, por exemplo, se encontra confinado ao factual, isto é, à cristalização do evento resolvido porque irreversível. Através do retorno de um instante passado que se torna subitamente numa espécie de estranheza, a trama do tempo romper-se-ia. O célebre “episódio da madalena” seria a esse título exemplar, pois não se trataria tanto de dar conta de uma lembrança, quanto de pensar uma irrupção inesperada. Para Blanchot, tal momento dá conta de uma experiência de encontro desencontrado, perturbando a concepção quer de passado quer

⁸⁰ «C'est que Proust, par une confusion fascinante, tire des singularités du temps propre au récit, singularités qui pénètrent sa vie, les ressources qui lui permettent aussi de sauver le temps réel. Il y a, dans son œuvre, une intrication, peut-être trompeuse, mais merveilleuse, de toutes les formes du temps. Nous ne savons jamais, et très rapidement lui-même n'est plus en mesure de savoir à quel temps appartient l'événement qu'il évoque, si cela se passe seulement dans le monde du récit ou si cela arrive pour qu'arrive le moment du récit à partir duquel ce qui s'est passé devient réalité et vérité. De même, Proust, parlant du temps et vivant ce dont il parle, et ne pouvant parler que par ce temps autre qui est parole en lui, mêle, mélange parfois intentionnel, parfois de rêve, toutes les possibilités, toutes contradictions, toutes les manières dont le temps devient temps. Ainsi finit-il par vivre sur le mode du temps du récit et trouve-t-il alors dans sa vie les simultanités magiques qui lui permettent de la raconter ou du moins de reconnaître en elle le mouvement de transformation par lequel elle s'oriente vers l'œuvre et vers le temps de l'œuvre où elle s'accomplira» (1959: 19-20)

de presente. Mas mais pertinente ainda para as considerações que aqui nos ocupam e que pretendemos desenvolver mais amplamente nas secções que se seguem é a experiência do tempo da narrativa como *ex-terior* (fora), na forma de um espaço, o espaço imaginário ou, podê-lo-emos dizer, com Blanchot, literário. Vejamos como nos elucida Beckett a respeito desta espacialidade do tempo.

À luz de tais considerações, que Beckett tenha reivindicado como seus pares, se não mesmo mestres, Proust, Joyce e Dante, compele-nos a ver, também no seu caso, como plausível a existência de uma atenção especial votada à palavra que pensa o tempo e as suas metamorfoses⁸¹. Proust, conforme adiantámos, pretendia dar conta de uma experiência na qual os instantes de um passado (imaginário) regressam como coisa viva e perturbam o *tecido* do tempo – também através da sua enunciação. Joyce rompeu com a compreensão mais vulgar do presente pelo exercício da escrita. Partindo da temporalização implicada na forma de «um dia» (em *Ulysses*), levou ao extremo o exercício de ampliação sobre o infindável de cada gesto ou cada episódio, sem que nesse exercício ou mediante ele se pudesse, porém, distinguir o relevante do irrelevante, o pertinente do impertinente. Resulta daqui uma espécie de carácter rizomático da descrição, implicando esta, por sua vez, uma diluição dos limites impostos pelo modo objectivo de se medir ou de se dizer o tempo, a experiência, o evento. Joyce quebrou assim os modos mais habituais de concebermos as instâncias temporais, sobretudo as de

⁸¹ Apesar do carácter quase anedótico de tal episódio, não será despidendo descrever, dentro do possível, as circunstâncias em que Beckett assina aquilo que podemos classificar como o seu primeiro texto literário, já que através dele percebemos a centralidade da questão do tempo na sua relação com a escrita e com o pensamento. Em Junho de 1930, Beckett fica a saber de um concurso, proposto por Richard Aldington e Nancy Cunard das edições Hours Press, em Paris, para o melhor poema sobre a temática do «tempo». Em poucas horas, o autor irlandês terá escrito o poema «Whoroscope» - com 98 versos e 20 notas -, sobre a vida de Descartes, a partir da descrição de Adrien Baillet (1691), imbricando nessa textualidade poética os instantes e gestos do quotidiano (comer uma omelete) e a reflexão metafísica (sobre, por exemplo, o movimento e o tempo). Terminado o poema a meio da noite, Beckett consegue deixar a carta com o escrito, numa caixa de correio. Ganhará o concurso, e «Whoroscope» será publicado em Setembro desse mesmo ano. É a primeira publicação individual deste autor. Aldington e Cunard, sabendo que a editora Chatto & Windus, em Londres, estaria interessada em publicar uma monografia sobre Proust, na colecção «Dolphin Books», propõem a redacção de tal trabalho a Beckett, que aceita.

«instante» e de «dia». Dante, por sua vez, deu conta de uma experiência particular de temporalidade: a infinitização. Na *Divina Comédia* o que está em causa é um *outro* mundo em que o tempo é *outro*, – o instante do outro mundo equivale a um sem fim abismal –; o padecimento dos que estão no inferno torna-se repulsivo diante da perspectiva da sua eternidade, e inversamente, pela mesma razão, a paz dos que se encontram no paraíso, desejável. Assim sendo, parece-nos relevante o profundo interesse de Beckett por estas obras, devendo-se talvez tal fascínio ao modo como todos eles propõem a espacialização e multiplicidade do tempo na escrita.

Convém por isso lembrar o estudo que dedicou à célebre obra de Proust (1931), que atesta com particular veemência o seu interesse pela questão do tempo. Beckett compara-o, a partir da obra de Proust, à lança com que Aquiles atinge Télefo: «Nous examinerons donc tout d’abord ce monstre bicéphale de damnation et de salut qu’est le Temps.» (1931: 21). Ressaltarão dessa sua leitura dois modos de conceber o tempo e, consequentemente, duas concepções de memória. A primeira, na esteira da tradição empírica, remete a experiência para o processo de cristalização pelo hábito. O passado estaciona em imagens e discursos através de um processo de reconstituição da factualidade efectivado pela memória (consciente e voluntária). Tal processo contribui para a instalação do hábito – uma segunda natureza, segundo Proust –, constituindo aquele a fixação de sentido, a estabilização de uma lógica da probabilidade. A partir desse mesmo mote, o futuro ficará vinculado à fatalidade, pois será perspectivado segundo o padrão da probabilidade.

De acordo com Beckett, neste modo de compreender a experiência e o tempo (passado e futuro) ignora-se e erradica-se a centralidade do desejo, já que a lógica da concretização (o já realizado ou o que será realizado) se torna soberana: «Ce qui nous déçoit, c’est le néant de ce que nous nous plaçons à appeler l’accomplissement» (1931:

24). A par estão pois a memória (do passado) e o hábito (que restringirá o devir) vinculados a um conjunto de costumes e práticas, incluindo o esforço consciente de rememoração. No entanto, para Beckett o acontecimento é irreduzível ao estado de consciência (1931: 25). Consequentemente associará a possibilidade do acontecimento a um momento (momento intervalar, pois acontece como interrupção do tecido consistente da rotina) doloroso e lúcido de ruptura com o hábito tranquilizador. Tal evento é descrito por Beckett como qualquer coisa análoga à experiência suscitada pelo «belo» kantiano, e encontra-se estreitamente associado à segunda concepção de memória ali esboçada:

[...] Les périodes de transition entre deux réajustements consécutifs [...] sont des phases périlleuses dans la vie de l'individu, des moments précaires et douloureux, des périodes dangereuses, mystérieuses et fécondes où pendant un instant l'ennui de vivre est remplacé par la souffrance d'être. La souffrance d'être, *c'est-à-dire le libre jeu de toutes nos facultés*. (sublinhados nossos, 1931: 30)

A obra de Proust surge então ao autor de *Whoroscope* como o resgate do tempo, da memória, e, mesmo, da própria experiência estética, a tamanha letargia. Tal acontece por meio da experiência involuntária do encontro – precisamente aquilo que escapa ao domínio do esperado (âmbito do hábito). Por conseguinte, essa experiência coincide com a descoberta do real no que tem de cruel (a morte, o perigo, o risco) e no que tem, talvez também por isso, de prodigioso:

Pourtant, lorsque l'objet est perçu comme particulier, unique, et pas seulement comme appartenant à une famille, lorsqu'il surgit, libre de toute notion générale, privé de la caution qu'est la normalité rassurante d'une cause, isolé et inexplicable à la lumière de notre ignorance, alors – mais alors seulement – l'objet peut-être la source d'un enchantement. (1931: 33)

Eis, pois, um modo de romper com a fixação promovida por uma concepção de tempo restrita, como, inerentemente, por uma noção de memória ortodoxa. Importa

acentuar a crítica de Beckett à convenção instituída de tempo, sublinhando a relação entre a arte e a interrupção daquilo a que, precisamente a partir de Proust, como vimos, chama hábito. Poderíamos igualmente chamá-lo «senso comum» ou «opinião».

De tal modo se repensa a medição e a experiência da temporalidade, que em *L'Innommable* parece existir a interrogação sobre essas noções mais ou menos convencionadas de tempo: «Chose curieuse, ils ne m'importent plus depuis quelque temps, oui, la notion du temps ils me l'on infligée aussi. Quoi en conclure, selon leur méthode?» (1953: 63). O tempo enquanto noção, eis o que resta à voz de *L'Innommable*. Não uma experiência ou um encontro, mas uma noção, convenção que se associa a um método ou ordem (de pensamento? de enunciação?). Porém, umas páginas adiante lemos:

[...] c'est chaque instant qui est pire, ça se passe dans le temps, les secondes passent, les une après les autres, saccadées, ça ne coule pas, elles ne passent pas, elles arrivent, pan, paf, pan, paf, vous rentrent dedans, rebondissent, ne bougent plus, quand on ne sait plus quoi dire on parle du temps, des secondes, il y en a qui les ajoutent les une aux autres pour en faire une vie, moi je ne peux pas, chacune est la première, non, la seconde, ou la troisième, j'ai trois secondes, et encore, pas tous les jours. J'ai été ailleurs, fait autre chose, été dans un trou, j'en sors à l'instant, je me suis peut-être tu, non, je dis ça, pour dire quelque chose, pour continuer encore un peu, il faut continuer encore longtemps, il faut continuer encore toujours, si je me rappelais ce que j'avais dit je pourrais le répéter, si je pouvais apprendre quelque chose par cœur je serais sauvé, je dois dire toujours la même chose et chaque fois c'est un effort, les secondes doivent être pareilles et chacune est mauvaise, qu'est-ce que je suis en train de dire maintenant, je suis en train de me le demander. Pourtant j'ai des souvenirs, je me rappelle Worm, c'est-à-dire que j'ai retenu le nom, et cet autre, comment s'appelle-t-il, comment s'appelait-il, dans sa jarre [...]. (1953: 179)

Se a voz de *L'Innommable* parte inicialmente da convenção segundo a qual o tempo respeita a ordem da sucessão, logo de seguida esclarece uma outra possibilidade: a de haver um tempo (temporalizado na forma de segundos) intermitente, que já não flui, que não passa. *Chega*, instalando-se dentro de «vós»/«nós» (um plural). Ao contrário de outros, diz a voz que não pode juntar uns segundos aos outros para fazer

uma vida. Cada segundo é o primeiro, o segundo, o terceiro (passado, presente, por vir?). A voz tem exactamente três segundos, como se fossem objectos, mas não todos os dias. O que pode querer isto dizer? Que temporalidade é aqui subentendida? E como é que este modo de fazer/conceber o tempo se relaciona com a necessidade de continuar com a enunciação, como se pode ver, entrecortada, *virgulada*? Tentaremos pensar o modo como nos textos de Beckett a escrita joga com o tempo da diferença. Para isso teremos de pensar o fragmentário, apreciando diversos aspectos: a importância do jogo (os modos de contagem, por exemplo), a plurivocalidade, a justaposição, a construção paratáctica, a transmutação dos nomes, as metamorfoses dos corpos, o privilégio dos nomes e dos deícticos, a condensação e a dispersão das imagens.

Nas páginas que se seguem, portanto, incidiremos nas questões que fomos enunciando nesta pequena nota introdutória: a consideração da escrita fragmentária, a apreciação do movimento entre interrupção e desdobramento (descontinuidade/continuidade), isto é, a temporalidade espacializada da *narrativa*. Teremos de considerar, especificamente, a ampla importância do intervalo entre a escrita e a leitura. Em *Le Pas au-delà*, de acordo com um pensamento do retorno, lê-se: «♦ Le passé fut écrit, l'avenir sera lu, ce qui pourrait s'exprimer sous cette forme : ce qui fut écrit au passé sera lu à l'avenir, sans qu'aucun rapport de présence puisse s'établir *entre* écriture et lecture» (1973: 45-46), pelo que percebemos a centralidade do tempo da leitura (como escrita) que queremos sondar e procuraremos desenvolver.

Outra questão premente é aquela que diz respeito à relação entre memória e esquecimento. Blanchot e Beckett parecem sustentar-se de tal ligação para pensar o tempo da escrita, seja pela constatação de um passado ainda em devir na palavra, seja pelo entendimento de que é preciso o esquecimento para fazer da memória acontecimento. Esta dinâmica torna pertinente a consideração de uma «memória

pensante», conforme acima começámos por referir, isto é, uma memória que já não seja simples reservatório de discursos e imagens, uma memória activa de acordo com a potência imaginária. Tudo isto, cremos, consolidará o nosso argumento sobre o que possa ser o testemunho em literatura, a dádiva de uma memória pensante, não confundível com a identificação e com a enumeração dos factos.

2. Continuidade e descontinuidade – a exigência fragmentária

Como um plural de forças em confronto, uma capacidade de ressonância dos seus elementos, que se opõe à linearidade do discurso, a obra literária é uma construção rítmica que implica retornos e repetições. Isto é particularmente evidente na forma poema em verso. Mas até mesmo uma composição literária em prosa supõe um conjunto de operações pelas quais os seus elementos se relacionam em trajetórias diversas.

Silvina Rodrigues Lopes, *Anomalia poética*

Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif.

Mallarmé, «Crise de vers»

Il ne se délimite plus, il se fragmente.

Blanchot, *Le Pas au-delà*

Considerámos nas páginas precedentes, ainda que de modo esquemático, a importância da escrita fragmentária. Será pois desejável dedicar-lhe agora uma atenção acrescida, visto estarem nela em jogo não só a temporalidade da obra como também a sua potência de significância. Procuraremos assim estudá-la, atendendo às suas subtilezas, nomeadamente ao facto de se distinguir da forma do fragmento, e determinando a par e passo as razões e consequências dessa distinção. Já que Blanchot a tematiza em vários textos de índole *ensaística*⁸², nos quais, não raras vezes, estilhaça a

⁸² Entender-se-á este itálico se se atender às dificuldades acarretadas por tal atributo. No âmbito deste trabalho, defenderemos que qualquer exercício de resposta aos textos, na medida em que é pensamento, se dá sempre como ensaio, experimentação. A ideia do ensaio, a nosso ver, não se restringe a uma forma textual institucionalizada, canónica. A este propósito cf. Silvina Rodrigues Lopes, «Do Ensaio como pensamento experimental», em *Anomalia Poética* (2003).

própria lei do género⁸³, e aos quais dedicaremos muitas páginas desta secção, tentaremos adiante averiguar como pode o fragmentário ser perscrutado na obra de Beckett, incidindo nas relações múltiplas que oferece. Tudo isto se resume, enfim, à necessidade de considerar uma dinâmica da escrita que, embora na aparência incompatível com o testemunhal, a nosso ver o viabiliza. Para iniciar a nossa reflexão, examinemos então os termos segundo os quais Blanchot medita nesta, como lhe chamou, exigência: exigência da escrita fragmentária.

Antes de *L'Entretien Infini* (1969), obra na qual o autor menciona explicitamente o fragmentário, deve notar-se a emergência da questão na produção textual de Blanchot. Para tal, basta atender à cadência sincopada e à forma estilhaçada de *L'Attente l'oubli* (1962) e considerar por exemplo os ensaios que escreveu sobre Blaise Pascal, Friedrich Nietzsche, René Char, Stéphane Mallarmé, Franz Kafka ou Edmond Jabés, reunidos em *La Part du feu* (1949), como que implicitamente apontando para a questão. Não esqueçamos todavia, conforme dissemos, que ela ganha protagonismo em 1969, não sendo esta data, segundo a leitura de Eric Hoppenot (2001), em nada casual⁸⁴. Para o comentador, ela coincidiria com o momento em que algumas preocupações políticas de Blanchot se teriam tornado proeminentes.

⁸³ Considere-se a estrutura e o movimento interno de *L'Entretien Infini* (1969) ou, nas obras posteriores, a adopção formal do fragmento, *Le Pas au-delà* (1973a) e *L'Écriture du désastre* (1980), por exemplo.

⁸⁴ Leslie Hill (2012) parece encontrar uma viragem desde os anos 50 na produção textual blanchotiana. Seria a partir dessa altura que Blanchot teria pensado com maior acuidade a questão da fragmentariedade. Hill associa tal alteração à ideia de «*changement d'époque*» (expressão de Blanchot), sendo que «*époque*» não se esgotaria na etimologia, a que diz respeito à ruptura num tempo (que, no caso, poderia associar-se à experiência pós-campos concentracionários), mas relacionar-se-ia igualmente com a *epoché* fenomenológica enquanto método de pensamento que implica a suspensão (do juízo). Este livro procura esclarecer as diferentes leituras (Hegel, Schlegel, Novalis, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Lévinas, Bataille, Derrida) de Blanchot e as reinvenções acarretadas por elas que suscitarão a questão da exigência fragmentária enquanto princípio da diferença, da disseminação, da não totalização. Importa também assinalar o facto de o mesmo autor trabalhar a ideia de «*escrita do desastre*» em correlação com tal ideia de suspensão. Quanto a nós, podemos avançar que trabalharemos o «*desastre*» na secção seguinte. O rigoroso estudo de Hill acompanhar-nos-á, portanto, ao longo de todo o capítulo e por isso desde logo o referimos.

La décision de s'engager dans l'écriture fragmentaire va de pair avec un souci, qui est de renouer dans la décennie 58-68 avec une " activité " politique et mondaine, activité qu'il avait abandonnée depuis la guerre. Ce n'est pas l'engagement en tant que tel qui conduit Blanchot vers le fragmentaire mais le mode d'expression de cet engagement ; d'une part l'écriture collective de ce que l'on nommera le " Manifeste des 121 " et d'autre part l'écriture d'une revue consécutive au Manifeste. Cet appel à l'insoumission, revendiquée, assumée jusqu'à l'inculpation de ses signataires, provoque un immense remous intellectuel. Sartre avait déclaré à Blanchot que l'engagement du " Manifeste des 121 " n'aurait de sens que s'il était poursuivi par une revue faisant écho au nouveau climat intellectuel. Pour Blanchot, il signifie qu'il faut maintenant écrire autrement ; il y a eu une brisure, une interruption de l'Histoire qui implique un changement radical du mode d'expression de l'intellectuel, ce bouleversement doit s'incarner dans une écriture collective. (2001: 364-365)

A escrita fragmentária corresponderia, nessa medida, diz-nos Hoppenot, a um imperativo, a uma necessidade política, inscrevendo uma ruptura na Estética (como disciplina), mas igualmente na concepção do próprio tempo. O fragmentário corresponderia, como tal, a «um outro tempo» – para Hoppenot, «a ausência de tempo» conforme surge em *L'Espace Littéraire* (1955) –, relacionável com alguns eventos históricos (a guerra, a *Shoah*). Lembremos a esse propósito, porém, a pequena resposta de Blanchot a um inquérito feito por uma revista polaca sobre a influência da guerra na literatura, «Guerre et littérature», em *L'Amitié* (1971):

Le changement que subit le concept de littérature et qu'en France les tentatives marquées par les noms de «nouveau roman», «nouvelle critique», «structuralisme» ont servi à rendre spectaculaire, n'est pas en rapport immédiat avec la «deuxième guerre mondiale», étant en devenir depuis bien longtemps, mais y a trouvé la confirmation accélérée de la crise fondamentale, changement d'époque que nous ne savons pas encore mesurer, faute d'un langage. Ce qui revient à dire : dans la crise qui ne cesse de s'approfondir et qui porte aussi la littérature selon son mode, la guerre est toujours présente et, d'une certaine manière, se poursuit. (1971: 128)

Notemos a diferença entre a perspectiva blanchotiana segundo a qual a guerra teria agudizado a crise (qual?) já em curso na literatura, e a proposta de Hoppenot

segundo a qual o fragmentário (e uma mudança de época/*époque*) resultaria da apreciação das crises históricas. Diferença subtil, contudo importante, uma vez que Blanchot sublinha, precisamente, a condição *crítica* da própria literatura, condição que podemos considerar a partir da perspectiva do Romantismo⁸⁵ – e veremos como este se revela fulcral para Blanchot. De qualquer modo, e pondo de parte as oscilações de sentido, importa assinalar a relação estreita entre a exigência fragmentária e as temporalidades da escrita/leitura. Devemos, por isso, guardar na linha do nosso horizonte a observação de Hoppenot segundo a qual a própria enunciação e a experiência (literária) do tempo se encontram em crise no movimento do fragmentário e a compreensão de que tal circunstância tem, ainda que subtilmente, uma dimensão política.

Antes de desenvolvermos mais esta problemática, façamos algumas ressalvas, a todos os títulos determinantes. Esclareçamos, desde logo, que o fragmentário (pós-romântico), sendo, para Blanchot, um modo de pensar a literatura, se distingue do estudo do fragmento – embora mantendo com ele afinidades. Não se trataria pois de apreciar uma forma, um estilo, um género, um tema, uma técnica de escrita, nem tão-pouco de considerar o fragmento à luz das concepções românticas, em rigor, do chamado primeiro romantismo alemão ou romantismo de Iena, segundo as quais o fragmento é já uma unidade de texto, fechada sobre si, como um ouriço⁸⁶. A exigência fragmentária em questão, tal como perspectivada por Blanchot, diria antes respeito ao

⁸⁵ A este respeito, leia-se o capítulo «The philosophy of critique and the critique of philosophy: Romantic literary theory» de *From Romanticism to critical theory* (1997) de Andrew Bowie.

⁸⁶ Walter Benjamin é a nosso ver o autor que melhor entende toda a dinâmica do fragmento romântico – identificando o movimento dialógico entre o fragmento como «mónada» e a «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*), isto é, uma ideia de arte absoluta -, e as suas implicações na elaboração da concepção de uma crítica imanente. Remetemos por isso para a sua obra seminal *O Conceito de crítica de Arte no Romantismo alemão* (1920). Do mesmo modo parece-nos útil a leitura dos primeiros capítulos do livro de Gilloch, *Walter Benjamin – Critical Constellations* (2002), já que apresenta com clareza os movimentos da análise e da conceptualização benjaminianas.

facto de cada texto, na sua singularidade também idiomática, isto é, no seu acontecimento particular na escrita e na leitura, supor a interrupção da continuidade indiferenciada, ou, se quisermos, uma ruptura (mínima) na fala ininterrupta. Em *L'Espace Littéraire* (1955), onde meditará diversas vezes acerca da interrupção e do *désœuvrement*, aludindo, portanto, já ao fragmentário, o autor afirmará a necessidade premente do escritor/leitor impor um silêncio momentâneo à fala continuada (um rumor, um murmúrio em latência na própria palavra quotidiana) para poder fazer a obra, desde logo destinada à sua dissipação/ diluição.

Como Orfeu, o escritor deveria ser capaz de descer às profundezas da morte ou da noite para trazer Eurídice, silhueta obscura, à luz do dia. Para melhor compreender o alcance da imagem, convirá determo-nos brevemente no mito enunciado, reflectindo um pouco sobre os seus contornos. Relembremos: Orfeu teria de trazer a sombra de Eurídice até à claridade, para lhe dar forma, figura e realidade mas, para que fosse bem sucedido na sua missão, não a poderia olhar enquanto não saísse dos infernos. Para se aproximar dela estaria obrigado, pois, a desviar-se; para se avizinhar estaria obrigado a afastar-se. Porém, quebrando a lei imposta, Orfeu arruína a sua própria obra. Cabe portanto perguntar: por que é que Orfeu põe tudo a perder, tentando vislumbrar Eurídice antes de chegar à superfície? Segundo Blanchot – e estamos já há algumas linhas a parafrasear «Le Regard d'Orphée» (primeiramente publicado em 1953), incluído em *L'Espace littéraire* (1955) –, o seu desejo por Eurídice como sombra é maior do que o desejo manifestado pela Eurídice diurna, agradavelmente quotidiana e familiar. Orfeu desejaria a obscuridade nocturna, a distância, o corpo fechado, a estranheza de Eurídice, sentindo-se precisamente compelido a vê-la quando e porque invisível; desejaria ele, acrescenta o autor, contemplar nela viva a plenitude da morte, mais do que,

propriamente, fazê-la viver⁸⁷. Teria sido essa, na verdade, a *razão louca* pela qual Orfeu descera aos Infernos. O poeta teria então perdido Eurídice porque a desejara para lá dos limites comedidos do canto, e, assim, ter-se-ia perdido a si mesmo, destroçado que fica – lembremo-nos de que será, finalmente, despedaçado pelas Mênades. Segundo Blanchot, as duas perdas são todavia necessárias ao canto, como à obra é necessário o *désœuvrement*, a dissipação. Porquê?

Eis o diagnóstico de Blanchot: o erro de Orfeu teria sido o de querer «esgotar o infinito» (veremos como utilizará a mesma expressão a propósito de *L'Innommable* de Beckett). Tendo esquecido a lei que lhe permitiria levar a bom termo a sua obra por impaciência ou, melhor, por inspiração e por desejo: Orfeu atraíçoa a sua obra e tarefa pelo desejo de e a favor da sombra, num gesto de pura irresponsabilidade diante da lei (instituída para *cumprimento* da obra). O olhar de Orfeu rompe então com os limites, estilhaça a lei que encerraria a essência e, por conseguinte, coincide com o momento da liberdade extrema: liberta-se Orfeu de si mesmo, e mais importante, liberta-se a obra do seu desígnio e autoridade. Extrapolando, diz Blanchot que tudo se joga, para quem escreve, para quem pensa, na decisão do olhar, pelo qual se interrompe o incessante. O desejo, a impaciência (da paciência), a despreocupação, *o salto* seriam necessários à obra, pois seriam os modos pelos quais ela se liberta da sua própria lei. Conseguimos intuir em que medida a falha ou o *désœuvrement* (constituindo este a quebra com a lei da obra), se aproxima da exigência fragmentária. Estilhaçada a lei da obra, esta, embora em aparência incólume (como volume, livro, *obra-prima*), só pode *dar-se dissipando-se*. Para Fernando Guerreiro (2003), no ponto 14 da sua introdução ao livro de Patrícia San-Payo, *Blanchot, a possibilidade da literatura*: «*Dés/œuvrement* refere não só um princípio de desactivação, inércia, interno à obra mas também a sua destruição a partir

⁸⁷ Não estará *L'Arrêt de mort* de acordo com esta descrição?

de si mesma. Mantendo-a assim aberta à possibilidade de ser ‘outramente’» (2003: 12). Não se trata de ser de outro modo, mas «de outro modo que ser»⁸⁸, acrescentaremos em tom levinasiano (1974), já que a expressão é adotada por Blanchot em *Écriture du désastre* (1980: 138). Nessa medida, a exigência fragmentária suporia, finalmente, o descentramento da obra (ou o «centro descentrado») e a falha, ou seja, o neutro enquanto «princípio de inércia» e o *désoeuvrement*, implosão/explosão da lei da obra. Daí resultaria, de resto, a possibilidade de criar sentidos dinâmicos, a «palavra plural», e o «outramente» que ser da obra, desfazendo-se assim o domínio do onto-gnoseológico.

A irredutibilidade da exigência fragmentária blanchotiana à questão do fragmento tal como concebido pelo primeiro romantismo alemão remonta precisamente à questão do «outramente que ser» (o para além da essência, como ainda lemos no título de Lévinas). Blanchot distingui-los-á num texto de *Entretien Infini* (1969), «L’Atheneum», onde primeiro destacará a importância da revolução romântica:

[...] l’une des tâches du romantisme n’ait été d’introduire un mode tout nouveau d’accomplissement et même une véritable conversion de l’écriture: le pouvoir, pour l’œuvre, d’être et non plus de représenter, d’être tout, mais sans contenus ou avec des contenus presque indifférents et ainsi d’affirmer ensemble l’absolu et le fragmentaire, la totalité, mais dans une forme qui, étant toutes les formes, c’est-à-dire à la limite n’étant aucune, ne réalise pas le tout, mais le signifie en le suspendant, voire en le brisant. (1969: 518)

⁸⁸ Tal expressão, que intitula o livro de Lévinas de 1974, alude certamente a uma forma alternativa à da plenitude do ser. Apoiando-se na transcendência do diálogo subjectivo tal como Platão a entende (e veremos adiante como as relações de comunicação, a apresentação da «conversa infinita» como alternativa a uma ideia mais restrita do sistema dialógico, se revelam igualmente importantes no pensamento de Blanchot), Lévinas entende a filosofia como agudamente vinculada à tensão entre o pensamento do ser e a questão do Outro. Dada a tendência da Ontologia a reduzir o Outro aos limites do Mesmo, Lévinas vê-a enquanto filosofia do poder e da egologia, e propõe em contrapartida que se tome a Ética como filosofia primeira. A fenomenologia do olhar é substituída pela da escuta, uma vez que o olhar ainda procuraria uma relação de adequação. A palavra transcenderia a visão. O Infinito é ruptura com a totalidade, desejo do absolutamente outro. A transcendência (como ética) para o filósofo dar-se-ia então a partir do desejo, da bondade e da inadequação. A Metafísica, para Lévinas, é justamente essa relação do Mesmo com o Outro, processando-se como discurso, todavia, sem formar totalidade, resistindo à sintetização operada pelo entendimento. Ela transgrediria assim a fenomenalidade, o mundo e sua luz, dando conta de uma opacidade. Talvez encontremos aqui algumas afinidades com *La Folie du jour* de Blanchot, embora, evidentemente, não possa este ser subsumido e reduzido a uma reflexão filosófica.

Reconhece este autor pois a importância do romantismo, salientando o modo como a literatura teria com ele deixado de ser uma resposta para passar a ser uma questão⁸⁹. Ter-se-ia então instituído uma nova perspectiva sobre ela, pela qual o primado da representação seria destituído e a escrita passaria a ser entendida simultaneamente como absoluto e fragmento, ou seja, como gesto simultâneo de fundação e de ruptura (lei e contra-lei). Contudo, o fragmento schlegeliano acarretaria, a seu ver, um conjunto de pressupostos que o converteriam antes em aforismo, revelando-se assim, afinal, diferente do fragmentário tal como temos vindo a defendê-lo a partir dos seus textos. São três os problemas enunciados por Blanchot quanto à concepção schlegeliana de fragmento: 1) o facto de Schlegel considerar o fragmento isolado (pois tratar-se-ia de um todo, com o centro em si-mesmo), sem atender ao modo como se estabelecem dinâmicas de relação e de criação de sentido com todos outros fragmentos; 2) o facto de o autor não considerar, pela mesma razão, o intervalo (espera e pausa) entre fragmentos – separação de que depende o princípio rítmico e diferido da obra. Os pontos 1) e 2) resultam na terceira observação: 3) para Blanchot, Schlegel não teria percebido que o fragmento é necessário não porque torna mais difícil a panorâmica do todo, ou mais fracas as relações de unidade, mas porque torna possíveis novas relações que *excedem* a totalidade e a unidade.

Pelas observações, percebemos que por fragmentário Blanchot compreende, então, mais do que a simples adopção formal do fragmento, a *relação* (rítmica, constelar) entre vários, múltiplos, fragmentos. A possibilidade de se constituírem relações entre diferentes singularidades – sem com isso anular essas mesmas singularidades – supõe um movimento da diferença no mesmo resultando, desta

⁸⁹ A propósito deste assunto, é imprescindível referir o livro de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978). Veja-se particularmente, e de acordo com a discussão aqui desdobrada, o capítulo «L'exigence fragmentaire».

dinâmica entre a continuidade/descontinuidade, organização/desorganização na obra, a criação de novas possibilidades de sentido, bem como, a evocação do excesso, o resto, no domínio da linguagem – a que poderíamos ainda chamar o «impensado»⁹⁰ ou o «fora». A fragmentariedade resultaria pois da falha e do excesso (a força, a desmesura) da linguagem e da obra, irredutíveis que são à ordem do discurso e aos cânones, tal como já havíamos considerado na pequena nota introdutória do capítulo 1, «1. A propósito do despropósito»⁹¹.

No número 11 da revista *Lignes*, número especial no qual é publicado o dossiê de *La Revue Internationale*⁹², surge claramente indicada a diferença entre fragmentos, salientando o autor, no que diz respeito à literatura, o quarto ponto que identifica:

On peut dire en simplifiant qu'il y a quatre sortes de fragments: 1) Le fragment qui n'est qu'un moment dialectique d'un plus vaste ensemble. – 2) La forme aphoristique, concentrée, obscurément violente, qui à titre de fragment est déjà complète. L'aphorisme, c'est étymologiquement l'horizon, un horizon qui borne et qui n'ouvre pas. – 3) Le fragment lié à la

⁹⁰ Leia-se a este respeito o artigo de Évelyne Grossman, «*L'impensable, la pensée*» (2003). A autora parte dos dois artigos de Blanchot (um encontra-se em *Le Livre à venir* e o outro em *L'Entretien Infini*) sobre Antonin Artaud para dar conta do espaço do pensamento ali evocado. Nos artigos de Blanchot, há uma incidência muito aguda sobre algumas passagens decisivas das cartas de Artaud a Jacques Rivière, nas quais o escritor partilha uma experiência do impoder, do vazio e da dissolução no movimento do pensar, ou seja, o escritor sente uma permanente sensação de falha ou de lacuna (de si próprio e do próprio pensamento). Segundo Grossman, Artaud dá conta de uma dimensão pré-subjectiva ou pré-egológica do pensamento; para além disso, para esta mesma autora, «começar» a pensar, no sentido artaudiano e blanchotiano, seria pensar disruptivamente, rompendo com uma cadeia naturalizada do pensamento, e, portanto, procurando o impossível, o que não está circunscrito pelo paradigma da probabilidade. Tratar-se-á pois de pensar o impensado ou de dar conta da dimensão de impensável (vazio) do pensamento. Tentará a autora mostrar em que medida tal experiência se aproxima do «pensamento de fora» blanchotiano, evocando desde logo o texto de Michel Foucault.

⁹¹ Aliás, todo o primeiro capítulo da presente dissertação relaciona-se directamente com a presente secção. A fragmentação do sujeito bem como a perspectiva crítica sobre a referencialidade assinalam o que haveria de descontínuo na continuidade da linguagem, já que a não circunscrição ao princípio da consciência enquanto autoridade soberana sobre a palavra e ao sentido transcendente possibilita a abertura e a deslocação, isto é, a não limitação da experiência a uma causa, justificação ou aglomerado de saberes e de factos.

⁹² É por volta de 1960/61 que surge a Blanchot a ideia de uma revista internacional a ser constituída por textos críticos, filosóficos e literários. O plano passava também por reunir alguns dos nomes mais proeminentes na Europa, bem como nos Estados Unidos e na América do Sul. Blanchot contactou o romancista italiano Elio Vittorini, o poeta alemão Hans Magnus Enzensberger, Italo Calvino, Günter Grass, entre outros. *La Revue Internationale* nunca viria a ser concretizada, embora Blanchot tenha trabalhado no projecto durante quatro anos. O dossiê publicado na revista *Lignes* resulta desses anos de pesquisa e de trabalho.

mobilité de la recherche, à la pensée voyageuse qui s'accomplit par affirmations séparées et exigeant la séparation (Nietzsche). – 4) Enfin une littérature de fragment qui se situe hors du tout, soit parce qu'elle suppose que le tout est déjà réalisé (*toute littérature est une littérature de fin des temps*), soit parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut, elle pressent une toute autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, *autrement dit exigeant une discontinuité essentielle*. En ce sens, *toute littérature est le fragment, qu'elle soit brève ou infinie, à condition qu'elle dégage un espace de langage où chaque moment aurait pour sens et pour fonction de rendre indéterminés tous les autres ou bien (c'est l'autre face) où est en jeu quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur*. (sublinhados nossos, 1990: 187-188)

Do excerto citado, podemos extrair uma série de conclusões importantes. Antes de mais, cada obra *literária* é fragmentária uma vez que, na sua condição de exemplo, indiciando o todo – a literatura –, simultaneamente o abala ou desestabiliza. Um texto literário (apenas assim entendido se considerado um conjunto de protocolos), afirmação do único e do singular, na exacta medida em que determina (e desfaz, como vimos) a sua própria lei, põe sempre em causa a literatura enquanto instituição, lei, *corpus*, ou mesmo género, e desloca as suas balizas. Trata-se de uma «literatura do fim dos tempos» porque sempre do e no limite – agindo como sua problematização e reconfiguração⁹³. Contudo, no excerto que destacámos encontra-se sobretudo patente a ideia segundo a qual haveria uma escrita (e forçosamente uma leitura, acrescentaríamos nós) da interrupção, porquanto nela se implicasse um pensamento não sujeito à lógica do trabalho ou do saber, isto é, ao condicionamento da finalidade, que poria, assim, em causa a própria possibilidade de desenvolvimento (também ele discursivo) à luz do princípio da eficiência. A escrita não se restringiria então à noção de unidade, sequer à

⁹³ Quanto a isto, na medida em que há como base comum uma concepção de «universo das obras», é de sublinhar os textos de Blanchot em *L'Amitié* (1971) sobre o «museu imaginário» de Malraux: «Le Musée, l'Art et le Temps» e «Le mal du Musée». Neles, Blanchot sublinha que a ideia de colecção implicada na noção de museu - a exigência da representatividade pela acumulação de exemplos - apenas pode dar conta da impossibilidade de uma totalidade harmoniosa, já que cada um dos *exempla* se afirma como singularidade irreductível ao todo (fictício) da colecção - infinita e indeterminada, na medida em que será sempre possível acrescentar um novo elemento.

unidade do livro, nem tão pouco estaria refém de uma consciência intencional – o que a remeteria novamente ao movimento consequente visando certos resultados. A interrupção da uniformidade significa antes a disponibilidade para o jogo, a constituição de relações, mais ou menos fortuitas, entre elementos singulares, garantindo pois a multiplicidade e, para além disso, a mobilidade, a circulação. Consequentemente, o fragmentário interrompe movimentos de totalização e inviabiliza várias perspectivas, algumas das quais pretendem desvendar nos textos unidades fechadas de sentido. Entre várias concepções perturbadas pelo fragmentário poderíamos elencar estas quantas: o gesto pelo qual se põe a tónica da análise na estrutura dos textos (*modus operandi* dos estruturalistas); a crença no contexto segundo a lógica da causalidade; a consideração da linguagem enquanto mero meio de comunicação; a convicção de que a narrativa segue a ordem da sucessão ou resulta da síntese entre as partes.

Não havendo dele uma definição clara, porque não se trata de um conceito de que pudéssemos dispor, o fragmentário é, mais do que um efeito, um acontecer na escrita/leitura, relacionando-se, como dissemos numa nota de «1. Ressassement éternel»⁹⁴, com o «neutro» enquanto processo de inscrição e de auto-apagamento (veremos adiante em que poderá consistir tal movimento, quando nos debruçarmos, mais especificamente, sobre a leitura)⁹⁵. A dificuldade em dar conta do fragmentário prende-se pois com o facto de não ser algo que se manifeste firmemente como característica identificável na modalidade estrutural dos textos, como forma, tema ou modo. Embora não identificável, é todavia possível indicar o fragmentário, assinalando

⁹⁴ Veja-se a nota 77, na página 142.

⁹⁵ Leia-se pois : «♦ entre: entre/ne(u)tre. Jeu, jeu sans le bonheur de jouer, avec ce résidu d’une lettre qui appellerait la nuit par le leurre d’une présence négative. La nuit rayonne la nuit jusqu’au neutre où elle s’éteint» (Blanchot, 1973a: 97).

algumas particularidades dos textos aquando do exercício de leitura. Veja-se como Blanchot disse nos dá algumas pistas:

♦ Personages: ils sont en position de personnage, et pourtant ce sont des points de singularité (des feux de lieu au locaux), immobiles, quoique le parcours d'un mouvement dans un espace raréfié, en ce sens qu'il ne peut presque rien s'y passer, se trace des uns aux autres, parcours multiple par lequel, fixes, ils ne cessent de s'échanger et, identiques, de changer. Espace raréfier que l'effet de rareté tend à rendre infini jusqu'à la *limite* qui ne le borne pas. L'effet de rareté est propre au fragmentaire. La mort ici, loin de faire œuvre, a toujours déjà fait son œuvre : désœuvrement mortel. Par là, l'écriture selon le fragmentaire, ayant toujours lieu où il y a lieu de mourir et donc comme après la mort perpétuelle, met en scène, sur un fond d'absence, des semblants de phrases, des restes de langage, des imitations de pensée, des simulations d'être. Mensonge que ne soutient aucun vrai, oubli qui ne suppose rien d'oublié et qui est détaché de toute mémoire : sans certitude, jamais.

Le désir détourné en désir. Comme un heurt de clartés. (Blanchot, 1973a: 74-75)

Implicando a escrita fragmentária a deslocação de diversos elementos textuais pela criação de relações múltiplas, e anulando assim, de imediato, a submissão da obra a uma unidade ou identidade tutelar, compreende-se em que medida ela pode corresponder a uma desestruturação ou desregulamento em termos temporais: já não admite de forma estrita a sequencialidade ou a linearidade e, em seu lugar, institui uma temporalidade (espacial) marcada pelo salto, pela ruptura, pelo retorno, enfim, pela diferença.

Posto que a descontinuidade não se restringe ao nem depende do fragmento, tal como Blanchot expõe no texto de *La Revue Internationale*, publicado na revista *Lignes* nº11, em 1990, e que por isso não cabe *stricto sensu* à problemática da modernidade – embora a ela se possa assimilar –, será necessário averiguar os modos como a interrupção é, mais do que uma possibilidade, uma exigência dos textos. Diremos, então, que a abertura implicada nesta ideia de fragmentário (o descentramento,

«*diferença*», a não-presença a si, o impensado) acontece a par de uma necessária desvinculação (ruptura) da escrita relativamente àqueles que aparentemente seriam os seus contextos e pretextos⁹⁶ (o conjunto de presenças, como diria Derrida, que organizam o seu momento de inscrição). Associa-se pois a mobilidade textual a um certo tipo de desamparo – como se os textos fossem cartas (duplamente) *perdidas* –, uma fragilidade que, afinal, corresponderia à sua força, enfim, uma potência do vazio, se assim podemos dizer. A citação, enquanto modo particular de «iterabilidade», seria disso o indício mais significativo, porque expõe essa mobilidade da linguagem – conforme veremos, a leitura, elemento determinante para a constituição do espaço literário, pressupõe desde logo o jogo entre tempos e, portanto, nessa medida, o fragmentário.

Importa igualmente sublinhar o seguinte: a hipótese de a escrita se encontrar associada a modos de interrupção que precisamente resultam nessa abertura, que até atinge uma dimensão temporal, não é uma intuição nova e durante muito tempo se encontrou vinculada aos argumentos pelos quais se defendia a oposição (estreita) entre o signo inscrito e o signo fonético. Há uma perplexidade antiga, remontando pelo menos a Platão, relativamente à qualidade disruptiva e múltipla da escrita, devedora de uma ideia ainda hoje mais ou menos difundida segundo a qual se pensa a inscrição em suporte (específica ao gesto de escrever) em tensa relação/oposição com a fala, ou seja, com a exigência da presença do falante aquando do acto elocutório. No passo que se segue, pretendemos assinalar o modo como a desconfiança de Sócrates, pensada por Blanchot, diz respeito à intuição de um vazio e de uma desmesura que potenciam afinal a multiplicidade e o jogo, ou seja, um certo tipo de desregulamento da língua.

⁹⁶ A noção de «contexto» enquanto protocolo de código (do âmbito das presenças e do presente de inscrição) foi amplamente discutida por Derrida em *Marges de la philosophie* (1972b), no texto «signature événement contexte».

Diferimento e estranheza.

No *Fedro* de Platão, a suposição de que a escrita é uma espécie de fala imperfeita⁹⁷ resulta na sua mais alta condenação. Sócrates apresenta dois argumentos centrais que justificam a desaprovação da escrita. Pelo primeiro defenderá que esta, servindo apenas para efeitos de rememoração, é nociva à manutenção da memória, pois desobriga ao exercício mental que aquela implicaria; enquanto ‘morta’, corresponderia então a uma palavra do esquecimento. Através do segundo observa que, estando envolvida na escrita a possibilidade da não presença quer do destinador quer do destinatário, abre-se o flanco aos mais diversos desvios. Ninguém responderá pelo texto, ninguém se responsabilizará pelo dito, deixando campo aberto ao equívoco, à multiplicidade, ao acaso. O problema reside essencialmente no facto de a marca não garantir a clareza da significação, e atraíçoar assim a intenção comunicativa dos sujeitos. Mantém-se na sua potência de objectivação como letra muda, indisponível, secreta:

⁹⁷ Compreender a escrita enquanto transcrição da fala, à semelhança do que acontece no *Fedro*, é considerá-la como uma espécie de fala empobrecida. Como mostra Roland Barthes (1953), há contudo muitos modos de escrita: assinalando primeiro a diferença entre língua e escrita, este autor dá conta da diversidade implicada na segunda. É igualmente urgente criticar a concepção da fala que a vincula a uma qualquer ideia de plenitude discursiva, bem como à espontaneidade, e implica uma repartição dicotómica, excessivamente restrita. A este propósito, cf. Barthes, *Le Degré zero de l'écriture* (1953). E já que aqui convocámos Barthes, vale a pena remeter para um texto seu incluído na colectânea *Essais Critiques*, intitulado «Littérature et discontinu».

Um segundo apontamento, ainda a propósito do *Fedro*, diz respeito ao facto de, para Platão, a voz equivaler à consciência, o que nos remete de imediato para problemáticas tais como: a intencionalidade, a unidade de consciência, a unidade de sujeito, de que fomos dando conta e problematizando no primeiro capítulo desta dissertação [secção 2]. O abalo da oposição entre fala/escrita pode ser pensado considerando a possibilidade de «fragmentariedade» da consciência. A psicanálise (Freud), por exemplo, mostra que a voz não coincide com a consciência, apontando para os casos dos lapsos (de linguagem e de consciência), estando aqui em jogo o inconsciente, que mina precisamente a possibilidade de identificação entre sujeito e consciência, isto é, um sujeito pleno. A psicanálise mostra que o sujeito é dividido. O que significa que a fala de algum modo também pode ser encarada como uma escrita: pode ser produtiva, na medida em que abre o flanco ao desvio. A ideia que temos é que a voz é contínua e a viva voz irreversível (ideia da fluidez e da espontaneidade da fala em presença). A escrita é o diferido; é este diferido que torna diferente, que gera a diferença, a descontinuidade, a interrupção e a repetição (repetição do diferente). Como é patente no *Fedro*, curiosamente a ideia do desvio encontra-se intimamente vinculada à ideia de repetição (a circularidade de uma repetição sem termo que implica o diferimento). Intui-se neste ponto a estranha relação entre a interrupção, a descontinuidade e a repetição e continuidade que fomos de algum modo desenhando na secção introdutória «Ressassement éternel», pela qual mostramos como o «Eterno Retorno» pode estar aqui implicado.

Sócrates – O maior inconveniente da escrita parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos: falam das coisas como se estas estivessem vivas, mas, se alguém os interroga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa. Mais: uma vez escrito, um discurso chega a toda a parte, tanto aos que entendem como aos que não podem compreendê-lo e, assim, nunca se chega a saber a quem serve e a quem não serve. Quando é menos acabado, ou justamente censurado, tem sempre a necessidade da ajuda do seu autor, pois não é capaz de se defender nem de se proteger a si mesmo. (Platão, *Fedro*: 122-123)

Na escrita está pois em causa a *deslocação* de uma palavra sem origem nem fim adequados. É a irresponsabilidade dessa palavra sem destinação, bem como a irresponsabilidade patente no gesto de abandono do escritor, que aparecem a Sócrates como um escândalo. Quem fala deve ser responsável pelo que diz, para tornar transparente o dito, desfazendo dúvidas, se solicitado, assim evitando enganos. Com a escrita introduz-se precisamente a possibilidade (irresponsável) do equívoco, do desvio e da incerteza. Ela ocasionaria a interrupção da *eficácia* discursiva, tal como entendida em *Fedro* (a enunciação inequívoca e infalível de conteúdos previamente definidos, bem como a sua adequada recepção), e isso por desde logo implicar o desfasamento temporal, o intervalo, o silêncio e a ambiguidade. A ironia talvez esteja no facto de Platão supostamente ter passado para escrito (citado) – de memória – este mesmo diálogo, admitindo afinal a cesura que Sócrates tanto temia⁹⁸.

Blanchot indagará as considerações platónicas sobre a palavra escrita num texto intitulado «La Bête de Lascaux», primeiramente publicado, segundo uma nota do autor,

⁹⁸ As considerações tecidas em torno da tensão entre fala e escrita são decisivas para pensar a literatura. Elas expõem os embaraços suscitados pelos textos ou, melhor dizendo, pela linguagem quando posta em relevo, esses que os ligam à ficção não porque se oponham à verdade, mas porque suspendem a exigência da presença pressuposta na fala, de onde a possibilidade da citação e a indecidibilidade entre uso e menção, constativo e performativo, próprio e impróprio, isto é, da criação de idiomas. A ideia de que a literatura é ficção não depende nem decorre imediatamente do facto de quem escreve pretender construir uma ficção, mas surge sobretudo devido à *suspensão da relação* entre destinador/destinatário, pela deslocação aí implicada e pelo em-aberto que suscita.

em 1958, e novamente reeditado em 1982 ⁹⁹. Este texto é precedido por um poema de René Char, autor que inspira a Blanchot algumas ideias sobre o fragmento, «La Bête Innommable»¹⁰⁰. O cruzamento entre as pinturas de Lascaux, Platão e René Char, temporalmente tão distantes, parece inusitado. Como pode ser ele pensado?

Em primeiro lugar, tomemos em linha de conta a publicação, em 1955, de *La Peinture préhistorique. Lascaux, ou la naissance de l'art*, de Georges Bataille, ensaio no qual é desdobrada uma série de considerações sobre o *tempo* do nascimento da arte. Importa considerar as ideias aí ensaiadas, já que elas encontrarão ressonância no texto de Blanchot. Uma das mais interessantes diz respeito à relação tensa e necessária entre o homem do utensílio, da técnica e do trabalho, e o homem do jogo. Para Bataille, é na medida em que o homem (*Homo faber*, Neandertal) inventa o utensílio para fins uteis à sua sobrevivência que pode, depois (*Homo sapiens*), libertá-lo do campo estrito da actividade utilitária. Desvinculando o utensílio (a técnica) da sua função de eficácia, o homem poderá dedicar-se a actividades não orientadas pela necessidade e pelo proveito mas sim pelo desejo e pela dissipação. O nascimento da arte diria então respeito a coisas tais como o jogo e a festa, a celebração e o riso, e implicaria a transgressão do trabalho e das leis, isto é, dos interditos (leis que organizam e que contêm as forças desreguladas da vida e da natureza – daí relacionarem-se com a sexualidade e a morte – de modo a manterem o mundo ordenado do trabalho ao abrigo das forças brutas). Ainda que não recuse em absoluto a existência da dimensão mágica, Bataille crê que confinar as

⁹⁹ Seguiremos a edição da Gallimard de 2002.

¹⁰⁰ Não temos particular gosto em remeter poemas para nota de rodapé, porém não vemos outro modo de o leitor poder aceder ao texto de René Char (lê-lo e poder criar relações de sentido) sem que isso constitua uma interrupção do nosso argumento. Optamos pois por transcrevê-lo aqui, cientes da deselegância do gesto. Leia-se então: «La Bête innommable ferme la marche du gracieux/ troupeau, comme un cyclope bouffe./ Huit quolibets font sa parure, divisent sa folie./ La Bête rote dévotement dans l'air rustique./ Ses flancs bourrés et tombants sont douloureux, vont se vider de leur grossesse./ De son sabot à ses vaines défenses, elle est enveloppée de fétidité. // Ainsi m'apparaît dans la frise de Lascaux, mère/ fantastiquement déguisée,/ La Sagesse aux yeux pleins de larmes.»

pinturas de Lascaux a tal funcionalidade é, em última análise, uma simplificação. Convocará a célebre figura do «Unicórnio» para destacar a componente *imaginária*, irreduzível à explicação de que tais pinturas servissem a vontade humana de acção directa no mundo natural (auxiliando as tarefas da caça e da recollecção, por exemplo). Dirá ainda que o *Homo sapiens* se distingue dos seus percussores menos pelo conhecimento do que pela arte (1955: 35). Bataille vê pois na arte a gratuidade, a alegria, enfim, o jogo. O *tempo* do seu nascimento corresponde precisamente ao momento de interrupção com a finalidade ou com a utilidade, portanto, ela surge desse vazio activo e enérgico pelo qual se abre à possibilidade (aí encontrando-se congregadas a força de memória e a força imaginante, acrescentaremos).

Ora, de algum modo, é precisamente a intuição de uma dimensão de jogo e de acaso¹⁰¹ – ruptura com a seriedade da palavra consequente e eficiente – que levará Sócrates, na obra de Platão que vimos explorando, a declarar a sua desconfiança relativamente à palavra escrita. Esta resulta do desenvolvimento de uma técnica, portanto de um artifício, a inscrição, pela qual se abre a distância, o intervalo, e se dá uma outra temporalidade e o saber impessoal – palavra morta, palavra do esquecimento. Linguagem estranha, assinala Sócrates, pela qual alguém fala e no entanto ninguém fala, presença ou voz da ausência; uma palavra *dizendo* sempre o mesmo, repetindo-se, sem que haja garantia sobre o seu sentido – pois não há homem que garanta o seu valor de verdade –, sem que ela mesma saiba o que diz, incapaz de responder ou de se defender se indagada. Tal palavra é, assim o entende, aparência daquilo que diria coisas verdadeiras, mas vazia: correspondendo à impossibilidade de falar e sem nada que a

¹⁰¹ Veremos como o jogo, a série, a repetição que admite o acaso, são pertinentes para pensar a obra de Beckett. O livro de Angela B. Moorjani, *Abysmal games in the novels of Samuel Beckett* (1982) e alguns dos seus artigos sobre a repetição, assim como o livro de Steven Connor – *Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text* (2006), serão importantes para o nosso estudo.

sustente. Em sùmula, é palavra injustificada, sem fundamento. Conforme comenta Blanchot:

C'est pourquoi, Platon et Socrate, dans le même passage, se hâtent de faire de l'écriture comme de l'art un divertissement où le sérieux n'est pas compromis, qu'on réservera aux heures de récréation, semblables à ces jardins en miniature formés artificiellement dans des corbeilles pour l'ornement des fêtes et appelés jardins d'Adonis. Le discours écrit, le «volume», ne sera donc qu'un «jardin en lettres d'écriture», capable tout au plus de commémorer les œuvres ou les événements du savoir, sans avoir nulle part au travail de leur découverte. Et l'on voit ici Socrate rapprocher à nouveau l'écriture du sacré en la rapprochant de la célébration qui interrompt l'activité laborieuse de l'homme voué au vrai pour l'introduire dans le temps de la fête. Seulement, l'antique sauvagerie prophétique du chêne n'est plus qu'un aimable jardin en miniature, de même que la fête n'est plus qu'un divertissement. (Blanchot, 1958: 54-55)

Porque a palavra escrita aparece como essencialmente por vir, isto é, sem fundamento anterior, Sócrates reconhecerá a sua relação com o jogo, pretendendo por isso reduzi-la a mera actividade de distracção, circunscrita aos *tempos livres*, ou seja, o tempo que *sobraria*, depois do tempo do trabalho, da produção, da obra (uma distribuição segundo uma lógica economicista, a que nem a temporalidade escapa). Destacam-se duas questões: uma vez que perturba a lógica de uma comunicação eficiente e sem resto, o texto, fazendo-se campo de forças constituído por constelações, ritmos, cadências, tonalidades, relações diversas, demitindo a totalidade e o discurso monológico da sua soberania, abre ao por vir; sem constituir a sua negação, a palavra e o seu sem fundamento interrompem o princípio da razão, assim como uma concepção restrita de memória e do tempo. A possibilidade do jogo embaraça, pois, a lógica da competência e do progresso. Leia-se, para reforçar este argumento, um dos fragmentos de *L'Écriture du desastre* (1980), atentando já na relação estreita entre «desastre» e «fragmentário» a ser perspectivada mais detidamente na secção seguinte:

♦ Au-delà du sérieux, il y a le jeu, mais au-delà du jeu, cherchant ce qui se déjoue : le gratuit, auquel on ne peut se dérober, le casuel sous lequel je tombe, toujours déjà tombé.
Il passe des jours et des nuits dans le silence. C'est la parole, cela. (1980: 25)

A escrita e a palavra sagrada (também ela alvo das desconfianças de Sócrates) aproximar-se-iam na exacta medida em que ambas não encontram justificação para lá de si mesmas e, sendo mudas, nada dizem, indicam. Neste ponto, o pensamento de Heraclito, admirado quer por Blanchot quer por Char, torna-se essencial e vem ao de cima:

Héraclite y répond en quelque sorte à Socrate en reconnaissant, dans ce qui fait de la parole impersonnelle de l'oracle un danger et un scandale, l'autorité véritable du langage : « Le Seigneur dont l'oracle est à Delphes, n'exprime ni dissimule rien, mais indique.» Le terme «indique» fait ici retour à sa force d'image et il fait du mot le doigt silencieusement orienté, l'«*index dont l'ongle est arraché*» et qui, ne disant rien, ne cachant rien, ouvre l'espace, l'ouvre à qui s'ouvre à cette venue. (Blanchot, 1958: 56)

Na base da rejeição de Sócrates está o anseio pela palavra adequada à troca. Uma palavra de câmbio¹⁰², não apenas na medida em que haveria alguém responsável (uma presença) que a pudesse explicar – como se diz na gíria, que «a trocasse por miúdos» –, como também, na medida em que esta seria plena porque sem ambiguidade, podendo assim estabelecer-se uma lógica da equivalência. O carácter profético da palavra na qual fala a origem (assim declara Blanchot – origem essa que podemos

¹⁰² Vale a pena repensar o texto de Derrida sobre o «dom» à luz das considerações acima expostas, pois – podemos perguntar – de que se trata em *Donner le temps. Essai sur le don I - La fausse monnaie* (1991) senão da resistência à lógica da equivalência? O «dom» afigura-se ao filósofo aquilo que não faz parte do círculo da troca. É dentro da mesma ordem de ideias que o dom será pensado na sua relação com a escrita e com a literatura. Sobre a questão, é de assinalar o capítulo «o pensamento do dom» (2001) de Patrícia San-Payo; «du don à la visitation» (2008) de Françoise Collin, *L'Éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don: Colloque de Royaumont, décembre 1990*, (1992), volume organizado por Jean-Michel Rabaté e Michael Wetzell.

Adiante veremos como a questão do dom se relaciona com o esquecimento, com um tempo que se extrai à lógica do círculo ou da progressão.

relacionar com o «fora», e portanto uma origem por vir) não é confundível com a palavra que dita o futuro. Esta palavra não fala («não exprime nem dissimula nada»; não se sustenta de nenhuma verdade já estabelecida ou evento decorrido), apenas indicia, abre. Trata-se de uma palavra que *começa*. «Il (langage) *indique* l'avenir, parce qu'il ne parle pas encore, langage du futur» (1958: 57). Nunca se escuta totalmente num «agora», isto é, no presente (porque não se confina ao presente), tal como acontece com a palavra da Sibila, «langage qui ouvre la durée, qui déchire et qui débute» (1958: 57). Há o movimento de «(re-)começo» (*commencement*). Explica-nos Blanchot: «en cela qu'il est lui-même comme un langage futur, qui toujours se devance, n'ayant son sens et sa légitimité qu'en avant de soi, c'est-à-dire foncièrement injustifié» (1958: 57).

Retomando tais considerações e assinalando uma afinidade entre Char e Heraclito, Blanchot caracterizará a poesia do primeiro como «canto do pressentimento», uma poesia cujo fulgor acontece por via de um movimento simultâneo de retirada e de promessa, de ruptura e, por isso mesmo, de começo e de abertura porque arrancada do seu presente. Contrariamente à palavra profética que se torna autoritária e, assim, compacta, integral, os poemas de Char dar-se-iam como coisa «pulverizada»: «oeuvre tendue mais patiente, orageuse et plane, énergique, concentrant en elle, dans la brièveté explosive de l'instant, une puissance d'image et d'affirmation qui «pulvérise» le poème et pourtant gardant la lenteur, la continuité et l'entente de l'ininterrompu» (1958: 63).

Blanchot parece pois apontar para a relação entre a exigência fragmentária e o por vir (considerada a complexidade desta temporalidade já esboçada em «1. Ressassement éternel»). É na medida em que a obra transporta consigo o princípio da sua própria dissolução – a partir da contradição, da incongruência, do silêncio, da mudez, a presença da ausência, da não garantia, do jogo, da interrupção –, o *désœuvrement*, que se abre o espaço múltiplo e o movimento da repetição e da

diferença – a deslocação sem negação. Em *Entretien Infini*, num texto incidindo principalmente sobre o «Poema pulverizado» (escrito entre 1945 e 1947, segundo a indicação das obras completas publicadas pela Gallimard)¹⁰³, podemos ler aquilo que aproxima o fragmentário, a deslocação – que supõe a interrupção – e a palavra por vir:

Parole de fragment: il est difficile de s'approcher de ce mot. «Fragment», un nom, mais ayant la force d'un verbe, cependant absent: brisure, brisées sans débris, l'interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient. Qui dit fragment ne doit pas seulement dire fragmentation d'une réalité déjà existante, ni moment d'un ensemble encore à venir. Cela est difficile à considérer par suite de cette nécessité de la compréhension selon laquelle il n'y aurait connaissance que du tout, de même que la vue est toujours vue d'ensemble : selon cette compréhension, il faudrait que, là où il y a fragment, il ya ait désignation sous-entendue de quelque chose d'entier qui le fut antérieurement ou le sera postérieurement – le doigt coupé renvoie à la main, comme l'atome premier préfigure et détient l'univers. Notre pensée est ainsi prise entre deux limites, l'imagination de l'intégrité substantielle, l'imagination du devenir dialectique. Mais, dans la violence du fragment et, en particulier, cette violence à laquelle il nous est permis d'accéder par René Char, un tout autre rapport nous est donné, au moins comme une promesse et comme une tâche. «*La réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce ?*»

Il faut essayer de reconnaître à l'«*éclatement*» ou à la «dislocation» une valeur qui ne soit pas de négation. (Blanchot, 1969: 451-452)

Enuncia-se pois o que importa no fragmentário: a força deslocante. Esta força relaciona-se com a diferença (*différance*) tal como pensada na nota introdutória do nosso capítulo, quer dizer, uma diferença que não seja negativa: «reconnaître à l'«*éclatement*» ou à la «dislocation» une valeur qui ne soit pas de négation». A força deslocante relaciona-se com o por vir, já que enunciando-a sugere-se que a poesia

¹⁰³ Este conjunto de poemas, do livro *Fureur et Mystère* (1948), é precedido por um pequeno texto inicial intitulado «Argument». Lê-se : «Comment vivre sans inconnu devant soi?

Les hommes d'aujourd'hui veulent que le poème soit à l'image de leur vie, faite de si peu d'égards, de si peu d'espace et brûlée d'intolérance.

Parce qu'il ne leur est plus loisible d'agir suprêmement, dans cette préoccupation fatale de se détruire par son semblable, parce que leur inerte richesse les freine et les enchaîne, les hommes aujourd'hui, l'instinct affaibli, perdent tout en se gardant vivants, jusqu'à la poussière de leur nom.

Né de l'appel du devenir et de l'angoisse de la rétention, le poème, s'élevant de son puits de boue et d'étoiles, témoignera presque silencieusement, qu'il n'était rien en lui qui n'existât vraiment ailleurs, dans ce rebelle et solitaire monde des contradictions» (1948: 245).

(texto, palavra) *acontece advindo* como diferido. Tal suposição, afinal, impele-nos a considerar também o gesto de envio ou de endereçamento e, portanto, o carácter testamentário e testemunhal dos textos (como cartas perdidas) dirigidos aos que virão. É pesando este advir que dedicaremos as próximas páginas à questão da leitura, cuja pertinência se torna mais acentuada se pensarmos na escrita como leitura e na leitura como escrita, como recomeços pois.

Escrita/leitura

Como pedra de toque para a meditação sobre o exercício de leitura, considere-se na sua totalidade o seguinte fragmento de *Le Pas au-delà*:

♦ Le fragmentaire n'étant pas expérience, n'étant pas forme ou sujet d'écriture, n'étant pas un autre ordre ou regard de l'ordre du livre, même comme passage à un désordre : cependant, obscure exigence sous l'attrait de laquelle l'espace d'écrire donne lieu à des marques ou points de singularité par où passent des parcours multiple (irréguliers) qui les font disparaître comme uniques tout en les maintenant en position de singularité, de sorte qu'une multiplicité quasi infinie de traverses peut s'y répéter, sans que la répétition en supprime la marque de singularité ni dissolvent celle-ci en identité. C'est comme si cet espace se donnait comme corrélatif ou supplémentaire ou même secondaire (en ce sens inessentiel), tout en repoussant, en faisant éclater ce dont il semblerait être le corrélat ou le supplément, secondaire donc sans prime. D'où le travail d'obscurité que le recommencement conduit et conduit toujours plus obscurément. Lecture, écriture s'échangent à la faveur de ce «corrélat» contre lequel elles luttent pour l'empêcher, luttant aussi contre le pouvoir en elles de le produire ou de le restaurer.

Il ne s'agit pas de substituer lecture à l'écriture ou de privilégier l'une contre l'autre, mais de les redoubler pour que la loi de l'une soit l'interdit de l'autre. Par le fragmentaire, écrire, lire changent de fonction. Aussi longtemps qu'écrire, c'est écrire un livre, ce livre est soit achevé ou maintenu par la lecture, soit menacé par elle qui tend à le réduire ou à l'altérer, bien qu'il soit toujours et encore par essence supposé indemne dans sa totalité irréaliste (l'œuvre, le chef-d'œuvre) qu'il a une fois pour toutes instituée. Mais si, écrire, c'est disposer des marques de singularité (fragments) à partir desquelles des parcours peuvent s'indiquer sans les réunir ni les joindre, mais comme leur écartement – écartement d'espace dont nous ne connaissons que l'écart : l'écart, sans savoir de quoi il s'écarte

–, il y a toujours risque pour que la lecture, au lieu d’animer la multiplicité des parcours transversaux, reconstitue à partir d’eux une totalité nouvelle ou, pis, cherche dans le monde de la présence et du sens à quelle réalité ou chose à compléter correspondent les vides de cet espace qui se donne pour complémentaire, mais complémentaire de rien. (1973a: 73-74)

Embora compreendendo a indispensabilidade da leitura, Blanchot identifica dois perigos que esta pode acarretar – perigos na medida em que se traduziriam na anulação da multiplicidade. São eles a constituição de uma totalidade ou o preenchimento dos vazios com correspondências encontradas no «mundo da presença ou do sentido». Analisámos há pouco o argumento de Bataille, tal como explícito em *La Peinture préhistorique. Lascaux, ou la naissance de l’art* (1955), segundo o qual ao tempo do nascimento da arte corresponderia o momento de interrupção com a ordem do mundo (as leis, o trabalho, a sobrevivência), dando-se como espaço despojado, livre. Não estará precisamente, no trecho citado, Blanchot a alertar para o facto de certo tipo de leitura anular esse despojamento, reconduzindo a obra ao domínio do reconhecível e, por conseguinte, tornando-a manejável e apropriável? A leitura deve deixar a obra/texto ser o que é, diz Blanchot em *L’Espace Littéraire*, portanto, a leitura deve sobretudo ser acolhimento. Mas se a obra, mantendo-se aparentemente incólume, é fragmentariedade e multiplicidade, como então ler acolhendo a sua dispersão?

Derrida pode lançar alguma luz sobre o nosso problema. Em «Deux mots pour Joyce»¹⁰⁴ (1987), o filósofo mostra como cada texto afirma a singularidade do seu idioma e, portanto, a sua insubstituibilidade, bem como a multiplicidade das línguas que o compõem. Caso paradigmático e radical disso seria *Ulysses* de James Joyce, texto sobre o qual particularmente se debruça, cuja singularidade reside, embora não exclusivamente, na complexa intersecção e combinação de linguagens e mesmo de

¹⁰⁴ Discurso proferido no Centro George Pompidou, em 1982. Foi publicado mais tarde em *Ulysse gramophone* (1987).

formas. Desde logo esta obra engendra a refração que a torna ilegível, e nenhuma competência ou saber permitirá aceder ao texto no seu todo. O aquiescimento da obra é ambíguo, pois, se convida à leitura, simultaneamente impede-a, conservando um resto inexorável. A obra solicita o esforço de tradução infinito, destinado contudo ao fracasso. Cada leitura seria, assim, a experiência do fazer e desfazer, escrita e apagamento, assinatura e contra-assinatura (e recordemos o que havíamos dito acerca do neutro enquanto movimento de inscrição e apagamento). Aparece ela assim como uma espécie de tarefa de Sísifo: o texto solicita um exercício de leitura, mas mantém-se sempre ilegível, a obra exige as leituras mas nunca é, a bem dizer, lida. Paradoxalmente, a leitura não chega a começar e, todavia, não acaba. Dando conta da estranha condição da leitura, Derrida aproxima-se de Blanchot. Como esclarece Patrícia San-Payo (2003), para Blanchot, o sentido na escrita/leitura relaciona-se com o movimento de uma exegese infinita, correspondendo esta a uma multiplicidade, leituras de leituras, à qual o leitor não pode aceder no seu todo. Podemos dizer que o texto se dá então como próximo, familiar e, simultaneamente, afastado, estranho¹⁰⁵. Talvez encontremos aqui uma possível resposta para a pergunta acima esboçada. A leitura acolhe quando respeita a alteridade e a irredutibilidade do texto, não pretendendo substituí-lo, explicá-lo, sabendo-se de antemão inexequível.

Porém, a leitura é também recomeço, reescrita. Conforme já havíamos adiantado, o intervalo entre escrita e leitura constitui o espaço literário – espaço de uma errância em torno de um centro descentrado –, estando nele em causa uma experiência da obra enquanto interrupção (*désœuvrement*) e a possibilidade de um «recomeço recomeço». A leitura é assim a marca de uma específica temporalidade do texto; essa

¹⁰⁵ Não seria totalmente descabido aproximarmos estas considerações ao que Benjamin definiu como «aura» e o «vestígio» nas obras de arte, já que neles se joga precisamente esta ideia do que sendo próximo se afasta, exigindo um trabalho da paciência.

temporalidade é a de um encontro em que a obra sendo precisamente encontro (entre a letra e o leitor) é no encontro (se faz nessa leitura). Neste estabelece-se a tensão relacional entre a infidelidade e a preservação ou entre a invenção e o rigor na atenção à letra. Não sendo pois práticas absolutamente distintas, a escrita e a leitura constituem momentos de uma afirmação necessariamente plural que conduz à problematização do tempo e do espaço literário. Ou seja, no diferimento em jogo no intervalo entre escrita e leitura acontece a cisão do presente contextual quer de uma quer de outra, abrindo-se um espaço-tempo anómalo.

Tal intervalo é o que possibilita a comunicação ou comunicabilidade do texto (não confundível com a comunicação em termos mais restritos, como vimos na secção 3 do primeiro capítulo), e implica repensar o tema das relações pelas quais estas se estabelecem. Blanchot procurará desenvolver a sua meditação sobre as dinâmicas da comunicação mais especificamente a partir do binómio mestre/discípulo, visto ser uma relação que se faz segundo o princípio da indagação (isto é, estando sob o signo da pergunta). A «interrogação» enquanto movimento desejante é capital para este autor, conforme veremos, e é certamente essencial para pensar o gesto de leitura. Meditando no caso do mestre/discípulo, o autor dará conta da dissimetria na base de qualquer relação¹⁰⁶. Pois, se a comunicação passa, neste caso, necessariamente pela comunicação oral, ou seja, está marcada pela presença dos dois interlocutores no presente da enunciação, não erradica contudo a anomalia e a perturbação na linearidade do discurso

¹⁰⁶ Também Jacques Rancière, em *Le Maître ignorant* (2004b), embora não tematizando a questão deste modo, alude à dissimetria da relação entre mestre e discípulo, mostrando como o ensino pode, mais do que sustentar-se numa lógica hierárquica em que um transmite ao outro gradualmente o conhecimento de que dispõe, fazer-se lugar de encontro entre singularidades, se se considerar como ponto de partida comum a procura, a interrogação e o desejo.

– como seja a possibilidade do mal entendido, da errância discursiva e de pensamento, da dúvida, do desejo, da alteridade irreduzível¹⁰⁷.

O pensamento de Blanchot, na esteira do de Lévinas, assinala a incomensurabilidade de qualquer relação e mostra como todas elas são dissimétricas. Havendo nelas a necessidade da procura e da interrogação, elas supõem a repetição e o desvio, isto é, a exigência de descontinuidade¹⁰⁸. A interrogação (escrita/leitura?) em Blanchot não se confunde por isso com a elaboração de uma pergunta sobre alguma coisa ou sobre um tema determinado, pela qual se esperaria uma resposta que viesse satisfazer a nossa curiosidade e preencher a lacuna dessa ignorância ou desse não saber. A interrogação blanchotiana é aquilo a que o autor chama «a questão essencial» ou «a questão mais profunda». Trata-se do ímpeto indagador mas sem objecto, um desejo pelo desejo, um pensar movido pelo desconhecido enquanto desconhecido. Lembremo-nos do desejo de Orfeu pela sombra ou pela dimensão de segredo de Eurídice, a que ainda

¹⁰⁷ Leia-se a este propósito o seguinte excerto, pelo qual percebemos que a alteridade compreende também um outro espaço e tempo: «Le maître représente une région absolument autre de l'espace et du temps; cela signifie qu'il y a, de par sa présence, une dissymétrie dans les rapports de communication ; c'est-à-dire que, là où il est, le champ des rapports cesse d'être uni et présente une distorsion excluant toute relation droite et même la réversibilité des relations. [...] Le maître n'est pas destiné à aplanir le champ des relations, mais à le bouleverser ; non pas à faciliter les chemins du savoir, mais d'abord à les rendre non seulement plus difficiles, mais proprement infrayables [...]. Le maître ne donne rien à connaître qui ne reste déterminé par l'«inconnu» indéterminable qu'il représente, inconnu qui ne s'affirme pas par le mystère, le prestige, l'érudition de celui qui enseigne, mais par la *distance infinie* entre A et B. Or, connaître par la mesure de l'«inconnu», aller à la familiarité des choses en en réservant l'étrangeté, se rapporter à tout par l'expérience même de l'*interruption* des rapports, ce n'est rien d'autre qu'entendre parler et apprendre à parler. Le rapport de maître à disciple est le rapport même de la parole, lorsqu'en celle-ci l'incommensurable se fait mesure et l'irrelation, rapport.» (1969: 5).

¹⁰⁸ Daí que Blanchot tenha pensado o diálogo e o tenha abalado nos seus fundamentos dialógicos. *L'Entretien Infini*, cujo título é já uma explicitação daquilo que Blanchot entende ser o encontro entre falantes-falantes/leitores-textos, é o que com maior acuidade explicita a problemática, num texto intitulado «Le rapport du troisième genre – Homme sans horizon». Nele encontramos identificados três géneros de relações: uma primeira em que impera a lei do mesmo - o homem quer a unidade a todo o custo, ainda que constatando a separação; por diversos meios procurará a dissolução da diferença (a adequação, a identificação, a mediação serão algumas das suas estratégias), bem como apelará para o todo, e a verdade será o cimento da unidade. Está em causa uma metodologia de pendor dialéctico, pela qual se tende para uma unidade construída (A tende para B). No segundo caso de relação está em causa um processo fusional de redução ao mesmo. Contrariamente ao primeiro, não há um momento de perturbação. Trata-se de uma ideia de comunicação imediata (AB é uma unidade, formam o um: o mesmo devir; o mesmo tornar-se idêntico). A última relação descrita por Blanchot é a do múltiplo que supõe o desvio e já não a unidade. O que nela está em jogo é a deslocação: tornar-se sempre outro, devir outro.

há pouco aludimos, e percebamos nele o exemplo desse impulso desejante pela obscuridade enquanto obscuridade, a força ou a potência de questionamento, enfim, do pensamento. Um dos fragmentos de *L'Écriture du désastre* esboça os contornos da interrogação profunda que vimos apontando (e veremos adiante como o *désastre* se relaciona com aquilo que aqui enunciamos): «♦ Il y a question, et cependant nul doute; il y a question, mais nul désir de réponse; il y a question, et rien qui puisse être dit, mais seulement à dire. Questionnement, mise en cause qui dépasse toute possibilité de question.» (1980: 21). Daí que a «questão» abra à possibilidade de um encontro desencontrado com o outro. Tal desejo desfaz a estabilidade de um diálogo, de uma conversação ou mesmo de uma escrita/leitura na dependência de alguns dos mais convencionais paradigmas da comunicação: o movimento progressivo, a necessidade ou o fim a atingir, seja ele informativo ou outro, por exemplo. Haverá, sob o signo do desejo, um movimento em direcção ao outro mas segundo o que neste é alteridade, desconhecido, e que não é subsumível seja pela compreensão seja pelo reconhecimento. Estaria isso também em causa na leitura.

L'une des questions qui se posent au langage de la recherche est donc liée à cette exigence d'une discontinuité. Comment parler de telle sorte que la parole soit essentiellement plurielle? Comment peut s'affirmer la recherche d'une parole plurielle, fondée non plus sur l'égalité et l'inégalité, non plus sur la prédominance et la subordination, non pas sur la mutualité réciproque, mais sur la dissymétrie et l'irréversibilité, de telle manière que, entre deux paroles, un rapport d'infinité soit toujours impliqué comme le mouvement de la signification même? Ou bien encore comment écrire de telle sorte que la continuité du mouvement de l'écriture puisse laisser intervenir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme forme ? (1969: 9)

O que está em jogo não é a interrupção, a respiração necessária ao discurso e ao diálogo, é antes a descontinuidade que abala os processos integradores e homogeneizantes da compreensão e, por conseguinte, admite a emergência da palavra

plural, mesmo quando está em causa uma conversa entre duas pessoas. Tratar-se-á também de perceber que o discurso literário caracteriza-se pela pluralidade de linguagens e pelo carácter de afirmação de cada uma delas, como vimos a partir da leitura de Derrida sobre Joyce, e portanto impede uma leitura fluida, dando-se ao leitor na descontinuidade. A criação de sentido implicada na escrita/leitura (enquanto recomeços) obstaculiza a suposição de que as obras trariam consigo uma resposta, muito menos, uma única. Nessa medida, importa perspectivar a *abertura* à dimensão do jogo, à alegre metamorfose que os textos testemunham – o «futuro anterior».

Multiplicidade, séries, jogo

A consideração da multiplicidade auxiliar-nos-á na abordagem da obra de Beckett. Embora não haja indício de que este autor tenha ponderado a questão da escrita fragmentária é possível descobrir nos seus textos movimentos de ruptura e de deslocação. Por outro lado, a compreensão de uma temporalidade alternativa à progressiva, conforme verificámos, é destacada por Beckett em *Proust* (1931), potencialmente estando aí envolvido o jogo do fragmentário.

Beckett assinala pois na obra do autor a afirmação de uma descontinuidade (abertura) no tempo, marcada pela irrupção da memória involuntária. No mesmo passo, sublinha a importância da experiência do inesperado no seio da experiência habitual, bem como alude à possibilidade de a palavra corporalizar essa memória intempestiva, pela qual se cindiria o próprio tecido do tempo e do hábito (instalado, precisamente, como cristalização de sentido). Tais observações evidenciam uma ideia curiosa: a de que o inesperado não depende da excepcionalidade da ocorrência, da quebra do hábito pela originalidade de um novo. Pelo contrário, o inesperado, sendo do âmbito do

incalculável, curiosamente, ocorre em força aquando da experiência do insólito ou da estranheza no que se apresentava como familiar. Na obra de Proust tal ocorre ao longo dos extensos parágrafos nos quais se esbate a distância entre experiências longínquas e próximas, sensações e inteligibilidades, palavras e imagens. Portanto, criando complexas redes, por assim dizer, num mesmo texto.

Em Beckett, por diversas vezes, verificar-se-á algo similar. Lembremo-nos, por exemplo, de *Whoroscope*¹⁰⁹, texto escrito em 1930 a que já anteriormente nos reportámos, com o qual – lembremos – Beckett ganhou o concurso de The Hours Press, obtendo o prémio de melhor poema sobre o tempo. Sem qualquer padrão rítmico, escrito num registo coloquial, o poema dá-se a ler na forma de um monólogo de Descartes, enquanto este aguarda pela sua omeleta matinal. Pequenos elementos dão conta de uma atmosfera quotidiana e rotineira, não se circunscrevendo, porém, à mesma. Os ovos, por exemplo, aludirão aos costumes de Descartes (supostamente, o filósofo e matemático cultivaria o hábito de comer ovos todos os dias, adicionando a tal rotina um conjunto de indicações precisas a respeito dos mesmos, inclusivamente a insólita prescrição de não poderem ser frescos¹¹⁰).

Mas podemos entendê-los ainda como alusões à oval cartesiana, tornando-se tal leitura ainda mais enriquecedora se considerarmos o movimento circular do poema (por três vezes Descartes rejeitará a omelete, por diferentes razões). Notemos ainda a grafia e a fonética muito similar entre «egg» e «ego» pelas quais a compreensão de tal elemento se complexifica, sobretudo atendendo à penúltima estrofe onde se lê «Fallor, ergo sum!/ The coy old froleur!» (citação algo oblíqua de Santo Agostinho), na qual «cogito» é

¹⁰⁹ Sobre este poema, leia-se o profícuo livro de Edward Bizut, *Beckett et Descartes dans l'œuf. Aux sources de l'œuvre beckettienne: de Whoroscope à Godot* (2012).

¹¹⁰ Na altura Beckett lia o livro do Padre Adrien Baillet, *La Vie de Monsieur Descartes*, publicado em 1693, tratando-se de uma biografia algo pitoresca do filósofo francês.

substituído por «fallor», «falho». O cruzamento entre o motivo corriqueiro e os motivos eruditos cria o efeito irónico ou mesmo cómico, e complexifica a temporalidade ali em jogo, já que o tempo do hábito bem como o do quotidiano são interrompidos pela meditação filosófica, pela reflexão matemática ou, ainda, pela recordação (sobretudo de episódios da infância ou da juventude). Tal encontro resulta num conjunto de relações inusitadas entre diferentes elementos, tempos, objectos, nomes.

Retomemos então o que acima defendíamos: que o inesperado aconteça de onde não se espera nada (da repetição, do despojamento, do quotidiano, do irrisório, do silêncio) – o que precisamente agudiza o inesperado enquanto inesperado – parece ser, se não o mote, um dos traços mais fortes do idioma beckettiano, o que lhe terá angariado, de resto, o título de «literatura do absurdo» (adaptando, para o efeito, a expressão de Martin Esslin, «Teatro do absurdo»). Poder-se-á dizer que existe no idioma beckettiano uma certa afinidade com o pensamento do neutro, se atendermos ao modo como o pensa Blanchot. Para ambos – o que é maximamente relevante para o argumento que procuramos sustentar e defender – a literatura pode funcionar como um factor de agravamento do já dito, da conversa fiada, do lugar-comum, abrindo espaço para a diferença que anula a dicotomia autêntico/inautêntico. Levando ao limite a usura da linguagem, estes dois autores criam efeitos de estranheza e fazem do lugar-comum um espaço para a descoberta. Em Beckett tal efeito dá-se com elementos tais como: «ovos», «chapéus», «escadas», «moscas», conforme veremos.

Admitindo a hipótese acima enunciada, a «literatura» de Beckett não terá tanto de absurdo quanto de promessa. O fundamental joga-se neste imponderável: que da esterilidade possa surgir alguma coisa, por mais ínfima que seja; que se faça o impossível possível ou o possível impossível. O recurso a certas figuras e dispositivos retóricos – a elipse, a síncope, a parataxe, a enumeração, entre outros – não é portanto

afim à total abdicação do sentido, permitindo sobretudo a afirmação da potencialidade significante do texto pela relação entre singularidades dispersas ou por conjunções disjuntivas e, assim, a abertura da sua forma a uma dinâmica da composição, disponível ao leitor. cremos pois que este idioma é marcado por uma noção forte e alargada de jogo, na qual se encontram mesclados repetição e acaso, regularidade e quebra da norma, constância e variação. A esse título, veja-se concretamente o início de uma das novelas, «L'Expulsé», onde se disserta sobre as regras de uma contagem, segundo diferentes perspectivas:

Le perron n'était pas haut. J'en avais compté les marches mille fois, aussi bien en montant qu'en descendant, mais le chiffre ne m'est plus présent, à la mémoire. Je n'ai jamais su s'il fallait dire un le pied sur le trottoir, deux le pied suivant sur la première marche, et ainsi de suite, ou si le trottoir ne devait compter. Arrivé en haut des marches je butais sur le même dilemme. Dans l'autre sens, je veux dire de haut en bas, c'était pareil, le mot n'est pas trop fort. Je ne savais par où commencer ni par où finir, disons les choses comme elles sont. J'arrivais donc à trois chiffres totalement différents, sans jamais savoir lequel était le bon. Et quand je dis que le chiffre ne m'est plus présent, à la mémoire, je veux dire qu'aucun des trois chiffres ne m'est plus présent, à la mémoire. Il est vrai qu'en retrouvant, dans ma mémoire, où il se trouve certainement, un seul de ces chiffres, je ne retrouvais que lui, sans pouvoir en déduire les deux autres. Et même si j'en récupérais deux, je ne saurais pas le troisième. Non, il faudrait les retrouver tous les trois. C'est tuant, les souvenirs. Alors il ne faut pas penser à certaines choses, à celles qui vous tiennent à cœur, ou plutôt il faut y penser, car à ne pas penser on risque de les retrouver, dans sa mémoire, petit à petit. C'est-à-dire qu'il faut y penser pendant un moment, un bon moment, tous les jours et plusieurs fois par jour, jusqu'à ce que la boue les recouvre, d'une couche infranchissable. C'est un ordre.

Après tout le nombre des marches ne fait rien à l'affaire. Ce qu'il fallait retenir, c'est le fait que le perron n'était pas haut, et cela je l'ai retenu. Même pour l'enfant il n'était pas haut, à côté des autres perrons qu'il connaissait, à force de les voir tous les jours, de les monter et descendre, et de jouer sur leurs marches, aux osselets et aux autres jeux dont il oublierait jusqu'au nom. Qu'est-ce que cela devait être alors pour l'homme fait, surfait? (1958: 11-13)¹¹¹

¹¹¹ Parece-nos importante sublinhar que, embora publicadas em 1958, em conjunto com *Textes pour rien*, as novelas foram redigidas em 1945. Já *Textes pour rien* foram redigidos em 1950.

O facto de aparecer como abertura de uma novela talvez seja menos ocasional do que pode parecer à primeira leitura. De algum modo, a contagem dos degraus é como uma espécie de introdução à novela, isto é, age instruindo o leitor acerca daquilo que ela própria implicará, afinal, como exercício (de escrita/leitura). Vejamos pois como é que isso se passa. Desde logo procede-se à enunciação do exercício de contagem e dos diferentes modos de a experimentar. Não há lembrança¹¹² dos resultados (os números já não estão presentes na sua memória, diz-nos o narrador), e sim das dúvidas sobre o processo e as sequências, nomeadamente dúvidas sobre por onde e como começar ou terminar, ou seja, sobre a própria instituição das regras de que dependeria o resultado. Alude-se à infância, melhor, fala-se da criança (na terceira pessoa) que, entre outros jogos, brincava aos «osselets», «cucarne», na tradução para português. Que se identifique, entre outras brincadeiras, apenas os «osselets» parece-nos significativo e passaremos a explicar porquê. Cucarne é uma espécie de jogo de dados, que remonta à Grécia antiga. Funciona ele à base dos lançamentos de um conjunto de seis peças (cinco ossos e uma pequena esfera). A evocação de tal jogo não é apenas significativa por mor de uma aproximação que poderíamos fazer ao lançamento de dados mallarméano, e portanto a uma «moderna tradição»¹¹³ do literário. Cucarne remete, antes de mais, para uma passagem do diálogo entre Sócrates e o matemático Teeteto, na qual se discute a «quantidade» e «o número» como realidade imutável no seu ser (*onto*).

Para provar que o conhecimento não é mutável e móvel, resultante dos sentidos (*aisthesis*) e da averiguação da mutabilidade dos fenómenos perceptíveis, Sócrates dirá

¹¹² O excerto interessa também no que concerne à questão da memória, e seria até possível – embora aqui não possamos entregarmo-nos a essa empresa, mas tão-só sinalizar a sua pertinência – esboçar uma relação entre esta passagem e algumas das questões sublinhadas por Beckett sobre Proust, a que acima fomos fazendo rapidamente referência.

¹¹³ Paradoxal, a formulação é de Compagnon (1990). Embora fosse interessante discutir os propósitos deste autor, mais uma vez, por questões de economia de tempo e espaço, abandonaremos tal pretensão, sem contudo deixar de remeter para o seu texto.

que no cucarne todos os jogadores reconhecerão as seis peças: o número (seis) é pois uma certeza comum. Segundo a perspectiva de Beckett, pelo contrário, o número já não será uma realidade extática: ele depende precisamente dos movimentos da série, ou seja, da contagem e dos conjuntos. A consideração do jogo e da série leva à rejeição da atestação de um estado de coisas inequívoco, que pudesse ser previamente postulado e orientasse a experiência de jogar segundo normas antecipadamente constituídas, no caso coincidindo com a soma das partes num conjunto pré-definido enquanto tal (as seis peças). Ora, na novela, Beckett brinca com esta possibilidade, exibindo os modos como o número de degraus pode oscilar dependendo do modo como se conta, ou seja, dependendo de regras aleatórias, que a qualquer momento podem ser alteradas. A criança joga com os pequenos ossos, inventando variações e sequências, assim como o adulto admite as várias possibilidades de resposta, no que diz respeito à quantidade de degraus. O jogo é pois aqui um modo exemplar, se não paradigmático – há que assinalá-lo –, de constituir e de pensar a multiplicidade, alterando a percepção da totalidade ou da unidade.

É sobejamente conhecida a inclinação de Beckett por jogos, em particular pelo xadrez, que não raras vezes é evocado nas suas obras (*Endgame*, por exemplo). Salientemos portanto, nesse jogo, alguns elementos que ajudarão a elucidar em que medida, precisamente, este aparece como exemplo do movimento múltiplo da relação entre diferentes elementos e da variação: o tabuleiro enquanto espaço (plano) delimitado; a determinação dos espaços de mobilidade (áreas dos quadrados negros e brancos); as regras para cada espécie de peça e para os movimentos que podem ou não ser executados através delas; e o facto de tal jogo implicar a arte combinatória, uma articulação (constelação) inventada entre as peças que resulte no xeque-mate. Ora, Beckett parece em alguns casos pensar os seus textos e peças através da combinatória e

de «séries exaustivas», tal como nos dá conta Deleuze no seu texto «L'Épuisé» (1992). Desde *Fin de Partie* (1957), passando por *Worstward ho* (1983a)¹¹⁴ a lógica da sequencialidade parece determinante. Sublinhemos que ela não é adoptada para chegar a um fim (o xeque-mate), mas dá-se como movimento de experimentação, ensaio, poética do esgotamento do possível, conforme diria precisamente Deleuze (1992)¹¹⁵.

Debrucemo-nos agora particularmente em *Worstward ho*, uma das obras que mais acentuadamente reflecte esse carácter experimental, o qual nos interessa averiguar e seguir. Trata-se de um texto que se desdobra tomando em consideração a seguinte ideia: procurar enunciar o pior da melhor maneira¹¹⁶. O texto desdobrar-se-á a partir das diferentes combinatórias verbais, na obstinada procura de dizer o melhor partindo do próprio terreno do pior (pois se dizer é sempre dizer mal, como dizer bem a partir do mal dito? Ou como, pelo menos, dizer bem o mal dito?). Torna assim clara a dificuldade, explícita a qualidade labiríntica e abismal da linguagem quando busca a maior exactidão: a «exacta dissipação», escreveria Blanchot a propósito do *Homem sem qualidades* de Musil, expressão que Deleuze retomaria mais tarde – sem que possamos desconsiderar tal facto –, para dar conta do idioma beckettiano.

¹¹⁴ Sobre o jogo e diferentes dispositivos retóricos de que Beckett teria feito uso, é de salientar o trabalho de Angela B. Moorjani (1982) no qual a autora analisa determinadas ocorrências narratológicas (repetição) e outras temáticas (reduplicação): «Voices echoing echoes, images mirroring images, stories embedded inside stories, myths repeating myths, these are some of the ways in which Beckett's narrative fiction subverts the order of discourse through its play with infinity. This essay, in two parts, analyses how Beckett's novels undermine textual linearity, on the one hand, and the myths of self-transparency, on the other, by turning words into toys, writing into abysmal play» (15).

¹¹⁵ Um dos casos mais gritantes no que diz respeito à dinâmica espacial do jogo é *Quad 1+2*, uma peça televisiva, funcionando do seguinte modo: um quadrado demarcado no chão é percorrido nas suas linhas a ritmos coreográficos regulares por (quatro) figuras em trajes coloridos (uma em amarelo, outra em vermelho, outra em verde e outra em azul). Embora toda a peça seja pautada pela repetição dos trajectos, importa compreender como é que essa regularidade rítmica interrompe e excede os limites do quadrado a partir da entrada e da retirada sucessiva dessas figuras, do esgotamento do espaço delimitado do quadrado, das pequenas diferenças ocorridas na repetição dos passos, para dar alguns exemplos.

¹¹⁶ Pascal Casanova explicita toda a lógica serial deste texto no primeiro capítulo do seu livro *Beckett l'abstracteur – Anatomie d'une révolution littéraire* (1997), «Ars combinatoria».

Como assinala Pascale Casanova, uma das primeiras operações aí verificáveis é o aproveitamento de todas as expressões idiomáticas em inglês onde se encontrem as palavras «bem», «belo» ou «bom» (lembrando-nos um pouco o vocabulário filosófico de Platão). As inferências que daí retiramos são diferentes das de Casanova, embora a sua reflexão seja, a nosso ver, da maior importância. cremos que Beckett joga com as expressões idiomáticas, segmentos linguísticos reificados, naturalizados portanto, para a partir deles extrair um efeito de estranhamento. As aporias gramaticais com as quais tão frequentemente somos confrontados nos seus textos resultariam também elas, assim, dessa mesma qualidade disruptiva no amortecimento do hábito, muito especificamente a interrupção da relação tibia com a linguagem. Agravando a «estranheza» da linguagem, a anomalia de cada frase em aparência inocente e clara, Beckett acentua os perigos ou os vazios da palavra ou do discurso, quando estes são pensados e levados até ao limite: «The void. How try say? How try fail? No try no fail. Say only –» (1983a: 96).

Mas vejamos como pode a lógica serial avivar a linguagem, rompendo com a sua naturalização, em suma, salientando o que nela é estranho e escapa à competência de qualquer sujeito. Acompanhando as notas de Beckett para *Quad*, numa publicação das edições Minuit, encontra-se o texto de Deleuze supramencionado, «L'Épuisé» (1992). Valioso para o desenvolvimento das nossas considerações, tematiza a questão, que fomos desenvolvendo, da combinação e das séries e parece responder, ainda que obliquamente, a uma asserção de Blanchot a propósito de *L'Innommable*, segundo a qual a voz está condenada a esgotar o infinito. Citemos essa asserção para nos determos um pouco sobre ela:

Peut-être ne sommes-nous pas en présence d'un livre, mais peut-être s'agit-il de bien plus que d'un livre de l'approche pure du mouvement d'où viennent tous les livres ; de ce point originel où sans doute l'œuvre se perd, qui toujours ruine l'œuvre, qui en elle restaure le désœuvrement sans fin, mais avec lequel il lui faut aussi entretenir un rapport toujours plus initial sous

peine de n'être rien. C'est à épuiser l'infini qu'est condamné l'Innommable. *«Je n'ai rien à faire, c'est-à-dire rien de particulier. J'ai à parler, c'est vague. J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler. Personne ne m'y oblige, il n'y a personne, c'est un accident, c'est un fait. Rien ne pourra jamais m'en dispenser, il n'y a rien, rien à découvrir, rien qui diminue ce qui demeure à dire, j'ai la mer à boire, il ya donc une mer»*. (Blanchot, 1959: 290-291)

De imediato nos sentimos compelidos a perguntar: porque está o «Inominável» condenado a esgotar o infinito? Para pensarmos a fundo esta pergunta, lembremo-nos de Orfeu (ao qual nos referimos em páginas anteriores desta mesma secção), cujo erro, correspondendo este à quebra da lei da obra, ao *désœuvrement*, seria o de querer esgotar o infinito, olhar de frente para o que não pode ver desse modo, Eurídice enquanto sombra ou desconhecido. Avançando a partir da consideração da figura de Orfeu, podemos adiantar as seguintes interrogações: sugere Blanchot que o «Inominável» estará condenado a falhar sempre no intento de dar conta de um desconhecido (na própria linguagem) que procuraria enunciar (despindo-a de funções e de valores)? Estará o «Inominável» nessa medida votado a dar conta da própria origem da linguagem, daí pretender despojá-la de tudo o que fosse acessório, atributo, ou daquilo que a convertesse a mero instrumento? Será tal movimento, que poderíamos identificar como o movimento da falha, o próprio princípio do *désœuvrement* ou da dissipação em *L'Innommable*? Corresponderá o jogo entre a tentativa e o erro ao movimento próprio ao fragmentário?

Se primeiramente Blanchot falará da diluição de quem escreve numa espécie de tarefa análoga à interminável tarefa de Sísifo, podendo, desde logo, pensar-se num tipo de esgotabilidade do infinito que essa analogia comportaria, quando destaca a passagem, assinalada no excerto a *itálico*, de *L'Innommable*, identifica um fazer apesar de e a partir da impossibilidade. A voz continua a dizer, *apesar de*: apesar de não ter

nada a dizer, apesar de não saber, apesar de não querer, apesar de não haver ninguém, apesar do acidente, apesar de não haver nada a descobrir, apesar de não haver nada que diminua aquilo que *fica por dizer*. Notemos, no final do excerto escolhido por Blanchot, a introdução do mar – matéria elementar, rítmica, enigmática, sem limite fixo –, como o que faltaria à boca *beber*, isto é, incorporar ou conhecer (imagem cabal da paradoxalidade da tentativa ou do impulso de esgotar o infinito).

A proposta de Deleuze, que agora cumpre retomar, numa perspectiva muito diferente da de Blanchot, circulará antes em torno da questão da «combinatória» e do «esgotamento», isto é, se quisermos, das potências de corporalização do fragmentário. Segundo Deleuze, há uma distinção a considerar entre o «cansado» e o «esgotado» que residiria sobretudo no facto de o primeiro esgotar a *realização* do possível (porque entende o possível enquanto coisa a realizar, qualquer coisa implicando escolha, selecção) enquanto o segundo esgota o possível a partir da combinação (da relação entre vários elementos, sem objectivo, isto é, sem fito, sem coisa a realizar), daí que o cite a seguinte passagem de *L'Innommable*: «Qu'on me demande l'impossible, je veux bien, que pourrait-on me demander d'autre?» (1953: 84).

O impossível não cabe na lógica da possibilidade enquanto probabilidade (o que é realizável de acordo com determinados processos de execução já previstos). Tal ideia aproxima-se do modo como Beckett enuncia o problema do hábito não apenas como uma congregação de saberes que arrumam o passado, mas igualmente como instituição de futuro a partir da circunscrição do que seja possível ou não acontecer. O inesperado é o que nunca havíamos suspeitado como possível, o que até ali era impossibilidade porque não previsto.

O processo de esgotamento encontra-se então vinculado, segundo Deleuze, ao serial enquanto conjunto de disjunções inclusivas como processo de criar possibilidade para lá do que aparecia como possível¹¹⁷ (repare-se como em Proust a situação pode ser entrevista de modo similar: madalena-chá-tia, por exemplo). A nomeação, a enumeração e a constituição de relações entre coisas e objectos, a anulação do sistema binário ou dialógico (branco/preto; alto/baixo), seriam a esse título alguns dos mais fortes modos de constituir séries. Vejam-se alguns exemplos que extraímos de *L'Innommable* e pelos quais percebemos o serial, segundo um gesto de aproximação entre elementos, por vezes, em tensão. No primeiro exemplo, a série é constituída a partir da relação sujeito-atributo: «Gens avec des choses, gens sans choses, choses sans gens, peu importe, je compte bien pouvoir balayer tout ça en très peu de temps» (1953: 9). No exemplo seguinte, joga-se com alguns pares em tensão: «Dieu et les hommes, le jour et la nature, les élans du cœur et le moyen de comprendre, lâchement je les ai inventés, sans l'aide de personne [...]» (1953: 28); aqui com a enumeração das posições do corpo: «les mains sur les genoux, à cause de la pression contre mes fesses, contre les plantes de mes pieds, contre mes mains, contre mes genoux. Contre les mains ce sont les genoux qui pressent, contre les genoux les mains, mais qu'est-ce qui presse contre les fesses, contre les plantes des pieds?» (1953: 29); ou de objectos (peças de vestuário): «puis vite je parlais du chapeau de Malone, du manteau de Molloy, du costume de Murphy» (1953: 30).

Implicando uma série de dispositivos, a combinatória parece recorrer muitas vezes à repetição, como se torna claro nalguns dos excertos acima citados. Leslie Hill

¹¹⁷ O cansado funciona à base das disjunções exclusivas: para sair de casa é preciso que faça sol – excluía chuva; se sair, levo sapatos; se ficar, calço os chinelos.

mostrará como é que a repetição pode conduzir à série e resultar precisamente naquilo que aqui pretendemos examinar, na fragmentariedade:

[...] repetition implies a sign of recognition and thus some stability. But at the same time, repetition multiplies difference and challenges identity by producing a series of objects where formerly there was only one. To this extent (and this was one of the demoralizing, if manically charged discoveries of Watt), repetition works more as a factor of fragmentation and dispersion. In Beckett's work, virtually without exception, repetition dissociates or separates more insistently than it assembles or unifies. Its usual function is to split units of meaning, whether narratives structures, objects or language, into two similar, but asymmetrical parts which [...] ghost each other like reflexions in a mirror but with the result that the asymmetry ruins the appearance of identity. Repetition, in Beckett's text, becomes largely inseparable from the worrying problem of non-identical replication. (1990: 67)

Assim, a fragmentariedade parece estar associada aos modos de curto-circuitação do princípio da identidade: duplicação/multiplicação de elementos, repetição de frases até à exaustão – resultando em deslocações de ordem semântica, em ritmo e em imagens insólitas. Porém, gostaríamos ainda de assinalar algo que nos parece fundamental. Invalidando o princípio da identidade, o que acontece na obra de Beckett é a assinalação do princípio da relação entre elementos, podendo esta ser refeita e reinventada. Daí que os nomes próprios (alguns pertencendo a personagens de outros textos) circulem em *L'Innommable* e se encontrem em processo de transferência: Mahood que é o Inominável que passa a ser Worm que passa a ser Mahood que é Murphy, etc:

Mais il va falloir que je lui donne un nom, à ce solitaire. Sans noms propres, pas de salut. Je l'appellerai donc Worm. Il était temps. Worm. Je n'aime pas ça, je n'ai guère le choix. Ce sera mon nom aussi, au moment voulu, quand je n'aurai plus à m'appeler Mahood, si jamais j'y arrive.» (1953: 84)

Tal processo de transferência atesta a ineficácia da nomeação ela mesma e o abalo do princípio da identidade a partir de uma espécie de contágio por relação ou da

metamorfose. A este título, alguns dos exemplos que Deleuze extrai de *Watt* (1953a) revelam-se preciosos: sapatos-meias, botina-sapato-chinelo; cômoda-penteadeira-mesa de cabeceira-toucadador, de pé-pernas para o ar-deitado de costas para cima-deitado de barriga para cima-deitado de lado, cama-porta-janela-fogão¹¹⁸.

L'Innommable agudiza ainda mais a experiência da quebra da linearidade a partir de uma experiência de suspensão ou de espera e da metamorfose. A ausência de plano narrativo ou argumentativo, a ausência de uma temporalidade progressiva, parece

¹¹⁸ Embora não nos debrucemos longamente sobre os textos dramáticos, que implicariam pensar a problemática da passagem do texto escrito para a performance em palco, acentuemos o facto de a complementaridade entre repetição, combinatória, suspensão e descoincidência estar patente no modo como estão estruturados os famosos diálogos das peças teatrais, onde o acontecimento parece estar vinculado ao facto de nada acontecer. *Fin de Partie* (1957) e *Happy days* (1961), para nomear duas das peças mais conhecidas, parecem contrariar o pressuposto de que no diálogo haveria transmissibilidade e comunicação de conteúdos entre dois falantes. Assiste-se à falha no processo dialéctico, ou seja, na lógica da troca. Torna-se manifesto o desvio, por vezes, o mal-entendido entre interlocutores, em actos de linguagem que parecem não ter nenhuma função pragmática, aparecendo antes como «conversa fiada», «desbaratada», sem finalidade a não ser a do seu próprio acontecer em aberto. O texto vai surgindo do desdobramento e da repetição de palavras, e não raras vezes da interrogação sobre a própria linguagem, criando então situações invulgares, como se pode ver no seguinte excerto: «[...] Oh well, what does it matter, that is what I always say, I shall simply brush and comb them later on, purely and simply, I have the whole – (Pause. Puzzled.) Them? (Pause.) Or it? (Pause.) Brush and comb it? (Pause.) Sounds improper somehow. (Pause. Turning a little towards WILLIE.) What would you say, Willie? (Pause. Turning a little further.) What would you say, Willie, speaking of your hair, them or it? (Pause.) The hair on your head, I mean. (Pause. Turning a little further.) The hair on your head, Willie, what would you say speaking of the hair on your head, them or it? (Long pause) WILLIE: It. WINNIE: (Turning back front, joyful). Oh you are going to talk to me today, this is going to be a happy day! (1961a: 32-34) A versão em francês é um pouco diferente, e convém considerá-la, uma vez que acentua a preocupação em torno da ambiguidade da linguagem, mais do que sobre o sentido literal ou denotativo: «[...] Oh tant pis, quelle importance, voilà ce que je dis toujours, c'est très simple, je me coifferai plus tard, très simple, le temps est à Dieu et à moi. (Un temps.) A Dieu et à moi... (Un temps.) Drôle de tournure. (Un temps.) Est-ce que ça se dit ? (Se tournant un peu vers Willie.) Est-ce que la peut se dire, Willie, que son temps est à Dieu et à soi ? (Un temps. Se tournant un peu plus, plus fort.) Est-ce que tu dirais ça, Willie, que ton temps est à Dieu et à toi ? (Un temps long.) WILLIE : Dors. WINNIE : (Revenant de face, joyeuse). Oh il va me parler aujourd'hui, oh le beau jour encore que ça va être !» (1961a: 33-35). Uma das peças mais famosas, *En attendant Godot* (1952), não só se tece a partir da descoincidência na comunicação dialógica como tematiza uma questão cara a Blanchot: a espera. O que acontece quando escrevemos sobre o tempo que interrompe ou suspende o tempo? A espera é sobretudo um tempo de suspensão. Quando se espera antecipa-se um tempo por vir, interrompe-se o presente. O que Blanchot sugere é que haja uma espera sem objecto. Daí que o título do seu texto «L'Attente» sofra uma alteração em tudo significativa: *L'Attente L'Oubli* (1962). Segundo Leslie Hill, há uma relação clara entre esta alteração titular e o texto de Beckett, pelo que a referência que aqui fazemos deixa de parecer tão descabida. Esquecer o que se espera sem saber que se esqueceu, a isto se pode chamar um estado de acolhimento, e assim podemos pensar a peça de Beckett: Godot é aquele que nunca virá, mantendo a peça na inesgotabilidade de um tempo mantido nessa suspensão: «ESTRAGON – Il devrait être là. VLADIMIR – Il n'a pas dit ferme qu'il viendrait. ESTRAGON – Et s'il ne vient pas ? VLADIMIR – Nous reviendrons demain. ESTRAGON – Et puis après-demain. VLADIMIR – Peut-être. ESTRAGON – Et ainsi de suite. VLADIMIR – C'est-à-dire... ESTRAGON – Jusqu'à ce qu'il vienne. (sublinhados nossos, 1952: 17)

estar de acordo com a ideia de que se joga com extractos variados, quebrando assim o fluxo discursivo, e dando azo à dupla potencialidade da divergência e da convergência entre elementos, frases, segmentos (como acontece com os nomes *próprios*, Malone, Murphy, Worm, móveis e metamórficos – menos próprios do que nunca). Note-se, por exemplo, que havendo corpo para a voz de *L'Innommable*, ele é simultaneamente um corpo mutilado, fragmentado e em estado de transmutação, oscilando entre o forme/informe (continuidade e diferença): «je suis prêt à être tout ce qu'ils veulent, je suis las d'être matière, matière, tripotée sans cesse en vain» (1953: 100-101); «N'ayant pas de mains, peut-être suis-je tenu d'applaudir [...]. Et n'ayant pas de pieds, de danser la carmagnole» (1953: 40) ; «Malheureusement je n'ai pas de cou» (1953: 43); «Cette fois-ci je n'ai plus de jambe, tout en ayant rajeuni, paraît-il» (1953: 47) ; «Ils me colleraient un anus artificiel au creux de la main que je ne serais pas là, vivant de leur vie d'homme presque, d'homme tout juste, d'homme assez pour pouvoir être un vrai, à leur image, un jour, mes avatars accomplis» (1953: 47- 48).

Tal corpo sofre ainda metamorfoses pelo processo de incorporação, enquanto movimento de relação. Esta é dada na descrição de processos de simbiose: por exemplo, comer: «[d]es mouches. Elles ne sont peut-être pas très nourrissantes, ni d'un goût très plaisant, mais la question n'est pas là, mais ailleurs, loin de l'utile, loin de l'agréable. J'attrappe aussi des papillons» (1953: 75). Mas também respirar, ouvir, ver (nestes três casos há a exposição que precede a vontade consciente e que é abertura à relação com a alteridade, o desfazer da substancialidade e do idêntico). Movimentos de conexão e de ruptura, como a doença, o nascimento (exposição ao exterior) e a morte (que rompe com o círculo das trocas) são ali aludidos. Leiam-se os seguintes excertos: «Les organes de digestion et d'évacuation, quoique paresseux, s'agitent par moments, témoins les soins dont je suis l'objet. C'est encourageant. Tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir»

(1953: 77-78) ; «Encore si j'étais vivant à l'intérieur, on pourrait espérer un arrêt du coeur ou un bon petit infarctus» (1953: 77); «Je me laisserai faire, plus cadavre que jamais» (1953: 103) ; «Les mouches, en tant qu'agents externes, je n'en parle que pour mémoire. Elles pourraient m'apporter le typhus. Non, ça c'est les rats» (1953: 78).

Assiste-se assim ao desfazer dos pares vida/morte, noite/dia, informe/forme, antigo/novo, energia/sentido, e à manutenção dos opostos como paisagem, blocos de espaço-tempo em interação. Basta verificar que neste texto o instinto animal se liga, por exemplo, ao movimento cósmico: a articulação entre o mais elementar do corpo, como a defecação, e a rotação dos planetas, o céu. A centralidade da voz neste texto torna-se ainda mais determinante se atendermos ao que dissemos acima, pois sendo o que há de mais leve num corpo, dissemina-se, propaga-se, e faz-se matéria alheia, exposta. Todo o texto apresenta como pano de fundo essa possibilidade de a voz se dissipar, não existindo qualquer indício ou indicação da presença de um enunciador ou de um interlocutor: «cette voix doit appartenir à quelqu'un, je veux bien, je veux tout ce qu'elle veut, je suis elle, je l'ai dit, elle le dit, de temps en temps elle le dit, puis elle dit non» (1953: 200).

A voz é de ninguém, «[e]lle n'est pas la mienne, je n'en ai pas de voix et je dois parler» (1953: 34), e dirige-se a ninguém, por isso é de qualquer um, de todos. Em conformidade, a sequência textual, a inesgotabilidade de um falar que se desdobra a cada momento, parece estar associada à liberdade de não haver protocolo para o dizer. Porém, atestando o desejo de fazer das palavras um terreno sem mácula, a voz desenvolve o seu discurso a partir de um paradoxo essencial da linguagem: quanto mais se pretende purificar a linguagem, quanto mais se tenta clarificar o dito, num processo de depuração das palavras, de destituição do comum, mais entramos na caudaliosidade discursiva, uma vez que corrigir o dito (interrompê-lo) é ainda dizer: «[m]ais c'est

entièrement une question de voix, toute autre métaphore est impropre. Ils m'on gonflé de leurs voix, tel un ballon, j'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends. Qui, ils?» (1953: 63). Quem são então esses «eles» que teriam insuflado na voz as suas vozes? Porquê a insistência nessa ideia de voz (sobretudo quando lemos um texto escrito)? O esforço malogrado da voz de *L'Innommable* parece ser o de pretender *esvaziar-se*. Com que intuito? Uma hipótese de leitura da citação acima transcrita é aquela que a veria como que aludindo à impossibilidade de constituir uma linguagem estranha à língua comum (partilhada). Um idioma que, para emergir, necessitaria de romper com a língua instituída, para que através do vazio ressoassem as forças violentas e inarticuladas (o grito, o choro, o riso, o balbucio), uma memória antiquíssima das potências inscritas nas linguagem. Por outro lado, é viável pensá-la à luz da tensão que Derrida assinala em *Monologuisme de l'autre ou la prothèse d'origine* (1996): a língua, embora tomada singularmente por cada qual, sempre existe antes de qualquer falante. A tensão dar-se-ia nestes termos: a língua é minha, minha língua única, e não o é, a língua é dos outros, é de todos; digo(-me) na língua comum, sou monolingue numa língua que não é minha. A antinomia: não falamos nunca senão uma única língua (idioma); não falamos nunca uma única língua (não há idioma puro). Daqui decorre que a língua é coisa estratificada (histórica, comunitária, geográfica, política, etc), e que cada idioma, embora irreduzível, testemunha sempre essa antinomia da língua. De volta a Beckett:

Témoigner pour eux, jusqu'à ce que j'en crève, comme si on pouvait crever à ce jeu-là, voilà ce qu'ils veulent que je fasse. Ne pouvoir ouvrir la bouche sans le proclamer, à titre de congénère, voilà ce à quoi ils croient m'avoir réduit. M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir sans m'avouer de leur tribu, la belle astuce. Je vais le leur arranger, leur charabia. Auquel je n'ai jamais rien compris du reste, pas plus qu'aux histoires qu'il charrie, comme des chiens crevés. Mon incapacité d'absorption, ma faculté d'oubli, ils les ont sous-estimées. Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin. (1953: 62)

L'Innommable exhibe uma escrita jogando com o universal e com a singularidade, com a lei e com a ruptura, com a norma e com o testemunho, com o comum e com a assinatura, com a memória e com o esquecimento. É no movimento entre lei e contra-lei que o seu discurso se segmenta. Pretendendo «a voz» interromper a fala do mundo e despojar de tal modo a linguagem que dela emergissem as suas forças pré-conceptuais, tentá-lo-á fazer, porém, a partir da impossibilidade (pois como é que é possível dizer o que não se pode dizer, o silêncio, a força, o ritmo, dizendo ainda?). *L'Innommable* aponta igualmente para o facto de a língua partilhada ser já multiplicidade, ser feita de idiomas, e de cada idioma ser essa afirmação onde se arrisca o impossível.

Estilhaços

Dedicámos já muitas páginas à exigência fragmentária pensada por Blanchot. Importa contudo, mesmo que esquematicamente, dedicar ainda – e antes de fechar o capítulo – alguma atenção aos textos do autor de índole menos acentuadamente ensaística. Gostaríamos de adiantar que seria de todo interesse ler de fio a pavio a novela «Le Dernier mot», de *Ressassement Éternel* (1951a). Nela encontramos múltiplos episódios relevantes para algumas das ideias que temos vindo a explorar. De entre vários passíveis de serem indicados, considerem-se os seguintes: o narrador lê, numa biblioteca, excertos de um texto no qual se defendem novos modos de relação entre as palavras; uma espécie de aula na qual o narrador argumentará a favor de um plano comum entre mestre e discípulo; a defesa de uma liberdade na leitura porque já não há «palavra de ordem», «Depuis qu'on a supprimé le mot d'ordre, dis-je, la lecture est libre.» (1951a: 68). Uma vez que analisaremos alguns dos seus passos mais emblemáticos na secção seguinte, reservaremos a nossa atenção a *La Folie du jour* e a *L'Instant de ma mort*.

Veja-se que a questão da singularidade do testemunho (do idioma) dentro da língua comum e sua complexa relação com o fragmentário parece ser uma das mais fortes experiências de *La Folie du jour*. Desde logo, a problemática do diálogo, a par das secções que surgem assinaladas em itálico em *L'Entretien Infini*, aparece nesse texto com especial enfoque. Já dissemos como, em vários passos da obra, existe um hiato entre o requerido pelos representantes de diferentes tipos de autoridade – os médicos, os especialistas, a polícia – pedindo estes a alguém que *conte os factos* (explicando-os, transmitindo o seu sentido) e recebendo eles, como resposta, da parte daqueles, a permanente recusa ou impossibilidade de corresponder a tal solicitação. O requisito da autoridade depende de uma noção estreita do que possa ser a experiência, como, para além disso, nele se encontra presumida uma ideia de transmissibilidade que implica a partilha inequívoca de conteúdos objectivos, mediados por uma linguagem idêntica, porque intercambiável, equivalente, para todos (*a* língua). Ora, o que aparentemente acontece é uma descoincidência entre o exercício singular da narrativa (a assinatura) – e o que nisso é intransmissível – e a expectativa da total apropriação (dos factos). É nessa tensão que reside a abertura de *La Folie du Jour*, dando-se o texto como afirmação resistente, isto é, impossibilitando ele a diluição da sua singularidade numa explicação. Em certa medida, é como se se comunicasse o que há de secreto (opaco) à luz do dia, numa comunicação que não se confunde com a que pretendem os requerentes.

O «estilhaço», não apenas enquanto figura ou elemento da construção narrativa, torna-se assim – logo vemos – num elemento de maior relevância. Por um lado, aquele que «conta» (narrador?) tem *a vista ferida* porque lhe entraram estilhaços de vidro nos olhos; por outro, a própria tessitura do contado é a do estilhaço, menos pela adopção da forma do fragmento – que ali se encontra realmente presente – do que pelas rupturas

drásticas, pela reticência, pelos saltos, abruptos, que introduzem na sequência narrativa. Não existe pois a restituição de uma suposta unidade da história. Não há ali coerência, enquanto princípio da harmonia, de acordo e de conformidade. Como diz a voz enunciativa, perdeu-se o sentido: «j'avais perdu le sens de l'histoire». O que é dito oferece-se como enigmaticidade não porque algo estivesse escondido ou dissimulado nas palavras escolhidas para dizer, mas porque a sua singularidade se impõe para lá de qualquer critério de verosimilhança, de identidade ou de não contradição. O que importa ao narrador é, então – o que surge como uma espécie de imperativo – testemunhar a experiência de uma obscuridade na luz do dia, a luz opaca, sem estar preocupado com a restituição narrativa, fidedigna, de fenómenos ou eventos empíricos. No fim da narrativa (mas que narrativa? Que diálogo?), solicitando-se que conte melhor a sua história, a voz repete as mesmas palavras, repete-se, impossibilitando o fecho, isto é, *retorna*, retoma, aludindo assim à temporalidade do eterno retorno, da repetição e diferença – de resto, em termos muito semelhantes aos que, nessa espécie de prólogo a este capítulo, começámos por enunciar quando explicitámos a leitura deleuziana da famosa proposta de Nietzsche.

A impossibilidade de atestar um caso de radical singularidade é igualmente evocada em *L'Instant de ma mort*: «[d]emeurait cependant, au moment où la fusillade n'était plus qu'en attente, le sentiment de lègèreté que je ne saurais traduire: libéré de la vie? l'infini qui s'ouvre?» (1994: 15). Constatemos que o instante (da morte) corresponde ao momento de uma intraduzível leveza. O narrador interroga-se sobre o que seja esta leveza, e apresenta duas hipotéticas respostas (sem que elas sejam de todo respostas). À primeira vista parecem, se não incompatíveis, estranhas uma à outra: trata-se da ruptura (morte) e do infinito (abertura). Estas poderiam ser as origens de tal inédita leveza. O testemunho impossível de *L'Instant de ma mort* reside aí mesmo, texto

onde os contrários se encontram (morto-vivo; saber-não saber; finito-infinito ou, dizendo de outra forma, esgotamento do possível-infinito, para recuperar os moldes em que há pouco colocávamos o problema, quando considerada a obra de Beckett, também a partir da óptica de Blanchot, conforme citámos). A cisão do sujeito, nesse momento de leveza indescritível, implicará que o próprio texto esteja cindido, fraccionado na sua própria estrutura frásica (travessões, vírgulas, ou mesmo ausência de pontuação insinuam-se ou imiscuem-se no corpo do texto assinalando essa ruptura) e se abra à «morte doravante sempre iminente». Corresponde talvez esta morte por vir ao movimento das leituras, configurando-se estas como testemunhos impossíveis pelas quais simultaneamente a obra se faz mas se torna explícito a irredutibilidade do seu segredo. Pelo que importa pensar a todo o custo esta dinâmica do fragmentário, já que segundo esta perspectiva, entendemos que também o teor testemunhal do literário flutua entre a continuidade/descontinuidade.

Com efeito, oscilaria o testemunhal entre o reconhecimento e o irreconhecimento, entre o familiar e o estranho, a legibilidade e a ilegibilidade. Tal testemunho coincidindo, afinal, com o gesto (sem cálculo) de envio aos que virão/lerão. O fragmentário, a interrupção, a ficção, a opacidade dos textos e a temporalidade aí pressuposta apontam para uma outra dimensão do testemunho, já não pertencente ao campo jurídico ou ao campo do conhecimento. Este já não dirá respeito a um conjunto de informações mediadas pelos textos, relacionar-se-á antes com uma memória imemorial, pensante: já não um aglomerado de factos, lembrança cristalizada, mas uma memória que em relação com o esquecimento e com a leitura só pode *dar-se* na deslocação, em transmutação. *Peu à peu quoique aussi tôt.*

Disso nos ocuparemos na secção seguinte.

3. Memória imemorial, memória pensante: o *fora* da história

L'oubli est la vigilance même de la mémoire, la puissante gardienne grâce à laquelle se préserve le caché des choses et grâce à laquelle les hommes mortels, comme les Dieux immortels préservés de ce qu'ils sont, reposent cachés d'eux-mêmes.

Blanchot, *L'Entretien Infini*

Son regard n'est plus cette nécromancie qui voit
en chaque objet précieux un miroir du passé.

Beckett, *Proust*

Registrar/ nessa memória/ ao contrário/ de trás
para diante/ as palavras/ que ficam/ assim/
misteriosas/ e depois/ soletrá-las/ do fim/ para/ o
princípio.

Carlos de Oliveira, *Trabalho Poético*

O poema «Estalactite»¹¹⁹ de Carlos de Oliveira sempre nos suscitou particular interesse pelo modo como nele (aliás, todo o conjunto de *Micropaisagem* é atravessado por essa força) é pensada a estratificação ou multiplicidade de matérias, idades ou temporalidades, no que se torna materialmente apreciável a ideia de que o poema está

¹ Iniciemos o exercício de pensar com um poema de Carlos de Oliveira. Recorreremos à figura da «estalactite» para dar os primeiros contornos ao problema que pretendemos debater, uma vez que a imagem criada por Carlos de Oliveira torna perceptível, de forma rara e insubstituível, a questão do instante como uma síntese do tempo ou a concomitante desestruturação do presente enquanto presente, articulando ainda tal problemática com a questão da escrita. Enquanto possível figura de pensamento, «Estalactite» permite-nos abordar com alguma nitidez uma concepção de tempo alternativa à cronológica (ou *cronos* a que Deleuze, retomando a distinção estoica, opôs *aiôn*, tempo paradoxal do acontecimento). Daí que tenhamos optado por abrir esta secção meditando um pouco sobre este poema e aproveitando algumas das suas linhas de força para lançar o argumento.

Resta-nos acrescentar que, como dissemos anteriormente, para além de ser indesejável remeter um poema para nota de rodapé, dificilmente seria possível transcrever aqui o «Estalactite», uma vez que o poema se estende ao longo de páginas. Porém, para que dele fique alguma indicação, transcrevemos a primeira estrofe: «O céu calcário/ duma colina oca,/ donde morosas gotas/ de água ou pedra/ hão-de cair/ daqui a alguns milénios/ e acordar as ténues flores/ nas corolas de cal/ tão próximas de mim/ que julgo ouvir,/ filtrado pelo túnel/ do tempo, da colina,/ o orvalho num jardim». Por certo poderíamos defender a existência de uma relação dialéctica entre a «água» e o «calcário», resultando daí a stalactite (a síntese). Gostaríamos contudo de assinalar o modo como nestes versos se acentua a relação, já não assente na lógica dos contrários ou na dissolução dos termos numa síntese, entre a leveza e o peso, o instante e o milenar, o distante e o próximo, o familiar e o estranho. O poema parece sobretudo baralhar as ordens temporais, os materiais, as densidades.

sempre em processo de formação. Considere-se, pois, a figura da gota em queda do tecto da colina oca que não só acarreta consigo o mineral, o peso da pedra, a marca milenar dessa mesma colina simultaneamente interna e vazia, como, numa estranha correspondência entre o acaso (acidente) e a necessidade (a queda perpendicular, a força gravítica), aponta para o porvir: a futura estalactite como condensação, material, do tempo. O poema testemunha uma enigmática descoberta: a concretude da estalactite ainda por surgir, essa que se encontra como que em permanente estado nascente, *brot*a da leveza rítmica das gotas de água. Estaria nesse movimento imponderável da gota transitória e, todavia, antiquíssima o vestígio de um passado sem data ou lembrança, o imemorial. Assim seria também o poema, leve movimento no qual os tempos já não se encontram articulados pela lógica da progressão, imbricados que estão (a pedra milenar, o instante da gota, o presente expandido – e assim, por isso mesmo, curto-circuitado enquanto presente – da formação e o devir da estalactite).

A linguagem do poema, nessa cadência do «gota a gota», do «palavra a palavra», ressoando pela concavidade cavernosa – o vazio do papel –, acarretaria também ela uma memória imemorial-pensante, «uma memória ao contrário», conforme lemos nos versos que servem de epígrafe a esta secção ou, adoptando a terminologia derridiana, um «futuro anterior». Se nos demorámos nela, é porque a «estalactite» surge a nosso ver como uma figura de pensamento ímpar, que torna imaginável uma temporalidade alternativa à cronológica e abre caminho a outros modos de conceber a memória, maximamente relevantes para o trabalho que aqui procuramos desenvolver.

Nesta secção, a partir de alguns textos de Blanchot e de Beckett, encararemos precisamente a possibilidade de pensar uma memória que não se confunda com a lembrança enquanto faculdade pela qual se preserva um conjunto de informação do passado. Tentaremos ponderar em que medida a linguagem e o movimento da escrita

são atravessados por uma memória imemorial, como neles se encontram o antiquíssimo e o circunstancial, a historicidade e a invenção, a lei e a contra-lei, o peso e a leveza. Que esta possibilidade seja perspectivada tendo por pano de fundo textos tais como *L'Innommable*, *Textes pour rien*, *La Folie du jour*, «*Le dernier mot*», *L'Instant de ma mort*, justifica-se uma vez que neles é possível entrever o esquecimento como a condição afirmativa de uma memória disruptiva. Mas também se justifica ou, antes, se impõe pelo «atrato» experimentado na sua leitura, entendendo-se aqui por «atrato» a estranheza que equivale à interrupção do espontâneo e da permutação (na linguagem, na leitura, no entendimento). É exactamente nisto que reside a hipótese de considerarmos, tal como Silvina Rodrigues Lopes, adoptando uma expressão de Marcel Duchamp, o “ironismo afirmativo” da literatura — “uma negação atravessada pelo sim da experiência que a constitui” (Lopes, 2003: 30), uma recusa afirmativa, diria Blanchot (1971: 130-131) — como o seu amplo e oscilante modo de testemunhar:

Todo o início é, como diz Blanchot, *ressassement éternel*, eterna agitação que constitui o único na sua unicidade. Novo é o que se dá na diferença de uma repetição alterante, sem que alguma vez seja possível fixá-lo, circunscrevê-lo. Por isso o novo é da ordem do acontecimento, que rompe a lógica da facticidade, a do que “foi”, que é o tempo petrificado, causa de niilismo e ressentimento.

[...] Quando lemos textos de Walter Benjamin sobre Baudelaire ou Proust, mas também sobre o dadaísmo e o surrealismo, damos-nos conta da importância de um pensamento que afirma o tempo da experiência negado pela história, e que, por conseguinte, vai contra a concepção de temporalidade que organiza a história literária. Aliás, como facilmente se verifica nas poéticas da modernidade, há um pensamento que se propõe abandonar a linearidade daquela, que corresponde a um fechamento do Ocidente, auto-definido pelo *telos* da transparência e da eternidade como negação do tempo. O “sim” da literatura é o seu modo de testemunhar. Da multiplicidade das suas formas emergiu um pensamento para o qual a linearidade aparece imediatamente como forma de controlo das potencialidades da escrita. [...]

A recusa da linearidade, decorrente da consciência de que a literatura corresponde a um impulso para fora da história (da sucessão inexorável dos factos) tem como correlato essencial a não subordinação às imposições desta, e por conseguinte a qualquer tipo de instituições, dado que faz parte

da lógica que as sustenta a exclusão do heterogéneo, fazendo-o aparecer como negatividade que, enquanto tal, pode ser superada. (Lopes, 2003: 31-32)

Esta longa citação, na qual se pensa a irredutibilidade da narrativa e do tempo à facticidade, permite-nos considerar uma força memorial (ou mesmo a historicidade) da literatura avessa às concepções de narrativa firmadas nos paradigmas do discurso historiográfico. O impulso para fora da história não anula de todo a possibilidade da memória, se admitirmos que esta possa dar-se enquanto «potencial infinito de memória», ou «memória operação», «memória activa», conforme nos diz ainda Silvina Rodrigues Lopes em outro texto seu, «A poesia, memória excessiva» (2003), cujo título, de resto, não pode também passar despercebido na equação que vimos propondo. Entretanto, para percebermos o alcance dessa hipótese de uma memória que não implica a mera conservação, cumulativa, de factos ou de eventos passados e que, para se objectivar – se tal é possível –, abdica das convenções narrativas da história, importa meditar na estreita relação entre «fragmentariedade» e «desastre» (Blanchot, 1980).

A necessidade de apontar para a relação entre o «fragmentário» e o «desastre» entender-se-á melhor se encararmos, com Blanchot, a importância da descontinuidade para a emergência daquilo que designou como «o pensamento do fora». Segundo o autor, tal pensamento equivaleria ao «desastre», um excedente não conceptualizável da linguagem, do pensamento e mesmo do conceito. A relação entre «esquecimento», «imemorial», «fora» e «desastre» encontrámo-la descrita nos seguintes termos: «♦ Le désastre est du côté de l'oubli; l'oubli sans mémoire, le retrait immobile de ce qui n'a pas été tracé – l'immémorial peut-être; se souvenir par l'oubli, le dehors à nouveau» (Blanchot, 1980:10)¹²⁰.

¹²⁰ Veremos adiante que o «esquecimento» não é apenas a condição para esta memória imemorial. O «esquecimento» é determinante para considerar o «dom» da literatura, que não se encontra sujeito ao

Pesada a importância atribuída ao esquecimento e a omissão de qualquer referência a um sujeito específico pelo qual se desse tal dinâmica entre esquecimento e memória, podemos avançar que a escrita do «desastre» implica uma dimensão supra-individual da memória imemorial. Observação a todos os títulos capital. Antes porém de principiarmos a análise mais detalhada de tudo o que fomos aqui anunciando, lembremos a dificuldade em pensar palavras tais como «fragmentariedade» (conforme verificámos na secção anterior), «désœuvrement», «desastre» e «fora» como conceitos. Desde logo, elas apontam para a não plenitude dos termos, dos textos, das leituras. Isso abrange igualmente a plenitude de significação que o conceito viria certificar. Estes termos indicam processos de dissolução e de dissipação, de im-plosão e de ex-plosão, aludindo assim a movimentos do bloco de espaço(s)-tempo(s) que é o espaço literário (o intervalo entre a escrita e a leitura, conforme fomos esclarecendo ao longo deste trabalho). Tornam-se, todavia, apenas pensáveis se considerando cada caso, cada texto, respeitando a singularidade de cada exemplo. Dessa mesma dificuldade nos dá conta Patrícia San Payo:

No vocabulário de Blanchot, «dehors», como aliás «ressassement» ou «desœuvrement», são palavras de difícil tradução. Devemos ter em conta que a palavra «dehors» surge em *L'Espace Littéraire* associada à experiência da literatura [...]. Em que consiste tal experiência? Ela é a experiência do fora que se abre no interior da própria linguagem, um fora de todo o discurso significativo que, no entanto, não constitui um limite da linguagem, dado que se trata de uma abertura que a ilimita do interior. No decurso da experiência o escritor é subtraído à dimensão do «possível» e arrastado na direcção do «impossível», reserva do negativo a que nenhuma positividade corresponde, resíduo inassimilável pelo discurso do que permanece na sua noite, que é como que uma noite que se abre na noite, e à qual Blanchot faz corresponder a dicção do elementar. Pelo modo oblíquo como se lhe refere, torna-se claro que a palavra «dehors» deve ser levada a um grau de indeterminação que é importante para a compreensão do que está em jogo. (San Payo, 2008: 17)

sistema de retribuição. Trataremos da questão no epílogo, por enquanto apenas indicando esse nexo, que adiante se esclarecerá.

Complica-se pois a tarefa do crítico que pretendesse encerrar tais palavras em significações precisas ou fazê-las corresponder, estritamente, à circunscrição de puros conceitos. Assim, é necessário convocá-las e considerá-las nas suas múltiplas declinações, mas, sublinhemo-lo, a partir de exercícios de aproximação, de movimentos elípticos de abeiramento e de afastamento, de pequenos passos experimentais que permitam ensaiar as diversas faces de um mesmo termo, sem cristalizar o seu sentido ou domar a sua instabilidade, se não mesmo indeterminação. Aliás, é este movimento que identificamos no excerto de Patrícia San-Payo. Cabe-nos desde logo, a título de primeira indicação, chamar a atenção para algumas das passagens deste excerto, sobretudo para aquelas em que a autora tenta dar uma resposta, mas respeitando, precisamente, a indeterminação da palavra, segundo a qual o «fora» ou «o de-fora» coincide com uma abertura na própria linguagem pela qual ela se ilimita. De igual modo devemos assinalar a feliz expressão «dicção do elementar», a qual remete, segundo a nossa perspectiva, para o imemorial («a noite antiquíssima») tal como o encontramos formulado por Blanchot e Lévinas. Procuraremos adiante meditar, procurando ao mesmo tempo respeitar a indeterminação destes termos, as suas relações. E Beckett? Em que medida encontramos nele a problemática da memória?

Importa primeiro esclarecer que este pensamento do imemorial ressoa em *L'Innommable*, a nosso ver, no modo como aí se afirma um rumor antigo, prévio à significação. Cremos ainda que tal ideia não é separável dos movimentos textuais que ali encontramos. Enquanto texto marcado pela síncope, pelo encadeamento e pela repetição, teremos de meditar no ritmo enquanto marcação singular de tempo. Parece-nos ainda que os movimentos ostensivos de interrupção do fluxo da voz, do seu falar, visam a interrupção do discurso e dos seus protocolos. Emergiria o fundo de linguagem

a que acima aludimos dos vazios e do ritmo, conseguidos através da parataxe, do paradoxo e da ruptura. O facto de Foucault citar um excerto de *L'Innommable*, sem o identificar enquanto tal, no início da aula inaugural no Collège de France, *L'Ordre du discours* (1971), fortalece certamente a nossa apreciação¹²¹. Basta atentar naquela que é a consideração final do filósofo, em que tematiza a necessidade de analisar o discurso a partir de uma óptica distinta da tradicional, para perceber em que medida a referida obra de Beckett porque fragmentária perturba a ordem do discurso:

Les notions fondamentales qui s'imposent maintenant ne sont plus celles de la conscience et de la continuité (avec les problèmes qui leur sont corrélatifs de la liberté et de la causalité), ce ne sont pas celles non plus du signe et de la structure. Ce sont celles de l'événement et de la série, avec le jeu de notions qui leur sont liées ; régularité, aléa, discontinuité, dépendance, transformation [...].

Si les discours doivent être traités d'abord comme des ensembles d'événement discursifs, quel statut faut-il donner à cette notion d'événement qui fut si rarement prise en considération par les philosophes? Bien sûr l'événement n'est ni substance ni accident, ni qualité ni processus ; l'événement n'est pas de l'ordre des corps. Et pourtant il n'est point immatériel ; c'est toujours au niveau de la matérialité qu'il prend effet, qu'il

¹²¹ Nesse pequeno texto, Foucault mostra como a produção do discurso é controlada, seleccionada, organizada e distribuída por um conjunto de procedimentos que visam esconjurar os seus poderes e perigos, dominá-la enquanto acontecimento, esbater a sua «pesada e temível materialidade». Identifica então algumas das coerções do discurso: as que limitam o seu poder (o interdito, a distribuição entre palavra da razão e a palavra da loucura, a vontade de verdade); as que dominam as suas aparições aleatórias (o comentário, a figura de autor, as disciplinas); aquelas segundo as quais são seleccionados os sujeitos que falam (o ritual, a doutrina/especialização, a educação). A filosofia teria respondido e reforçado esse movimento de limitações e exclusões, primeiramente propondo uma verdade ideal como lei do discurso e a racionalidade imanente como seu princípio, depois elidindo a realidade do discurso que passa a ter apenas o papel de mediador. A figura do sujeito fundador teria também contribuído para esta elisão, bem como o princípio de uma experiência original do mundo: «Que ce soit donc dans une philosophie du sujet fondateur, dans une philosophie de l'expérience originaire ou dans une philosophie de l'universelle médiation, le discours n'est rien de plus qu'un jeu, d'écriture dans le premier cas, de lecture dans le second, d'échange dans le troisième, et cet échange, cette lecture, cette écriture ne mettent jamais en jeu que les signes. Le discours s'annule ainsi, dans sa réalité, en se mettant à l'ordre du signifiant.» (1971: 51). Segundo o autor, tais processos de coerção testemunham o temor relativamente a forças descontínuas, combativas, desordenadas e perigosas do discurso, «contra o grande zumbido incessante e desordenado do discurso» (1971: 53). Para analisar esse temor, Foucault propõe que se interroge a nossa vontade de verdade, que se restitua ao discurso o seu carácter de acontecimento e se erga a soberania do significante. Verificar-se-á na análise a inversão dos princípios tradicionais: a descontinuidade entre práticas discursivas, a especificidade do discurso que não se confunde com uma significação prévia, a exterioridade do discurso, as condições externas de possibilidade, o que dá lugar «à série aleatória desses acontecimentos e fixa as suas fronteiras». Quatro noções, pois: acontecimento, série, regularidade, condição de possibilidade, que respectivamente se opõem à criação, à unidade, à originalidade, à significação.

est effet ; il a son lieu et il consiste dans la relation, la coexistence, la dispersion, le recoupement, l'accumulation, la sélection d'éléments matériels ; il n'est point l'acte ni la propriété d'un corps ; il se produit comme effet de et dans une dispersion matérielle. Disons que la philosophie de l'événement devrait s'avancer dans la direction paradoxale au premier regard d'un matérialisme de l'incorporel.

D'autre part, si les événements discursifs doivent être traités selon des séries homogènes, mais discontinues les unes par rapport aux autres, quel statut faut-il donner à ce discontinue ? Il ne s'agit, bien entendu, ni de la succession des instants dans le temps, ni de la pluralité des divers sujets pensants ; il ne s'agit de césures qui brisent l'instant et dispersent le sujet en une pluralité de positions et de fonctions possibles. Une telle discontinuité frappe et invalide les plus petites unités traditionnellement reconnues ou les moins facilement contestées : l'instant et le sujet. (1971: 58-60)

Percebemos como as primeiras secções deste segundo capítulo, nomeadamente a problemática de «ressassement éternel» e o fragmentário (o jogo, a série), ressoam aqui. A consideração do discurso enquanto acontecimento implica um entendimento da sua dispersão material (a fragmentariedade). A descontinuidade neste caso significa, por outro lado, a invalidação de duas unidades, o instante e o sujeito, o que quer dizer a temporalidade da sucessão e a consciência enquanto centro organizador do múltiplo. Em contrapartida, Foucault propõe uma «teoria das sistematicidades descontínuas», pela qual se dê a pensar as relações entre o acaso e o pensamento. Já não se tratará de trabalhar as representações que poderiam existir por detrás ou como causa dos discursos, mas de conceber os discursos como séries regulares e distintas de acontecimentos, permitindo-se, nesse gesto, a inclusão do acaso, da descontinuidade e a consideração da materialidade daqueles. cremos que *L'Innommable* consubstancia, até certo ponto, o que Foucault descreve neste ensaio. Destaca-se no texto de Beckett o movimento e a materialidade da escrita (as séries, as descontinuidades, o fragmentário) pelos quais o inesperado emerge.

Para além de uma dimensão de imprevisto, possivelmente decorrente da intermitência e das relações inusitadas passíveis de serem inventadas na escrita/leitura,

encontramos passagens em *L'Innommable*, como fomos avançando ocasionalmente nas secções anteriores, nas quais se alude ao facto de a linguagem transportar consigo as vozes, palavras e nomes dos outros, designadamente, podemos acrescentar, as vozes dos mortos. Tal observação permite-nos conceber uma memória carregada pela linguagem, que já não depende da faculdade rememorativa do sujeito enunciator. Talvez assim se compreenda que a voz de *L'Innommable* seja anónima, impessoal, múltipla – em boa verdade, de vozes, no plural –, e que as descrições do corpo que ali encontramos coincidam com imagens da dispersão, do fragmentário e da metamorfose, pois a corporeidade estaria então de acordo com a própria maleabilidade e multiplicidade da voz.

Admitindo-se, por outro lado, que a escrita de Beckett é marcada pela repetição e pela série, sendo que tais movimentos podem ser compreendidos como modos de espacialização ou materialização do tempo, torna-se pertinente trabalhar algumas das teses que Deleuze elabora em *Différence et répétition* (1968), sobretudo quando nomeia as três sínteses do tempo. De entre todas as sínteses que refere, vale a pena indicar e destacar a segunda, onde o filósofo analisará uma memória do passado puro (memória imemorial) e a sua repetição, e já que ela parece ser a que mais directamente diz respeito ao tipo de problemática que pretendemos trabalhar. O imemorial em Deleuze parece corresponder ao retorno enriquecido do esquecido, mas podemos concebê-lo igualmente em articulação com a expressão acima citada de San-Payo: «a dicção do elementar».

Se considerarmos que a «dicção do elementar» se associa ao «fora», tal como ele foi pensado por Blanchot, Foucault e Deleuze, importará mostrar como esse resto ou traço da linguagem é o que mais nos aproxima da consideração de uma dimensão testemunhal não redutível a um exercício narrativo pelo qual se representaria ou

reproduziria um estado de coisas previamente constituído. A temporalidade de tal dicção seria a da «memória imemorial» ou do «esquecimento». E é precisamente a palavra atravessada por essa memória, que não pode ser circunscrita a nenhum episódio de origem, o motivo impulsionador das páginas que se seguem. Terminaríamos a apresentação sumária dos nossos propósitos com o seguinte fragmento de *L'Écriture du désastre*, uma vez que nele se encontra explicitada a ausência de origem de tal memória bem como a constatação de uma estreita relação entre passado, esquecimento, imemorial e recomeço («eterno retorno»): «♦ Il n'y a pas d'origine, si origine suppose une présence originelle. Toujours déjà passé, d'ores et déjà passé, quelque chose qui s'est passé sans être présent, voilà l'immémorial que nous donne l'oubli, disant : tout commencement est recommencement» (1980: 180).

Fragmentariedade, escrita do desastre.

Recapitulemos em poucas linhas o que desenvolvemos na secção 2 deste segundo capítulo: pensámos a «escrita do fragmentário» em estreita correlação com o movimento do *désœuvrement* – princípio desestabilizador na e da obra, se assim quisermos, um princípio de inacabamento que permite a emergência desse «outramente que ser». O fragmentário dá conta da relação constelar entre elementos singulares, constituindo esta teia de relações a possibilidade da palavra plural, a criação de sentido. Tudo isto é afim do *désastre* pensado por Blanchot no livro de 1980, que importa agora considerar com mais acuidade e detalhe.

Dés-astre (do italiano, *dis-* + *astro* – mau astro, má estrela) é a nosso ver uma palavra que reúne o que se encontra implicado no «fragmentário», no «désœuvrement», no «fora», no «neutro». Seria como que um termo em si mesmo *constelar*. Tal como

sublinha Leslie Hill (2012), considerado desde logo o seu grafismo (que evoca a um só tempo os dados [dés], as estrelas, a figura da constelação e a ideia de separação implícita no prefixo *des-*), a palavra *désastre* expõe o inesgotável exercício de leitura e de reescrita, já que lembra, para dar alguns exemplos, Mallarmé, Baudelaire, Hölderlin. No corpo do livro, torna-se ainda mais concreta essa inesgotabilidade a partir da evocação de vários autores e do recurso à citação, evidenciando-se assim a compreensão de que a escrita é também leitura e de que, portanto, a leitura é desde logo, e antes de tudo, leitura de leituras. A constatação de que a escrita seja leitura obriga-nos a reflectir nas relações entre tempos, na multiplicidade das leituras, no plural de vozes a partir dos quais um texto se tece. Compreende-se em que medida a obra (múltipla e disseminada) nunca está onde parece estar, «desfazendo-se» enquanto obra total. Não se estranha por isso a evocação de Mallarmé em *L'Écriture du désastre*, tornando-se assim manifesta a importância do ritmo do fragmentário para a compreensão do que fosse a «escrita e o pensamento do desastre», já que dele Blanchot retém a noção de jogo e a imagem do livro como explosão (aludindo assim a forças, ondas, que se disseminam). Assim o atesta o seguinte fragmento-citação: «♦ 'Il n'est d'explosion q'un livre.' (Mallarmé)» (1980: 16).

Importa pois acentuar o seguinte: se a escrita fragmentária, pensada sobretudo em *L'Entretien Infini* (1969), se encontra ligada ao ritmo – cadência, pausa, interrupção e relação, repetição e diferença –, isto é, promessa de desordem («♦ Le fragmentaire, plus que l'instabilité (la non-fixation), promet le désarroi, le désarrangement» (1980: 17)), o «pensamento do desastre», em estreita relação com o fragmentário, seria «o perigo do enigma do ritmo» (1980: 14) ou o «dom». Reservaremos a reflexão sobre o «dom» para o epílogo desta dissertação. Contudo, urge elencar alguns aspectos que, referindo-se a ele, permitem uma compreensão mais ampla do ritmo enquanto excesso

do texto e mesmo da leitura. Se podemos dizer que o «desastre», considerado o modo como se associa ao ritmo, é «dom», isso deve-se sobretudo a duas coisas: 1. O ritmo não diz respeito a ou, pelo menos, não está refém do sentido; 2. o ritmo, precisamente porque emancipado da subordinação ao sentido, não é substituível – nenhuma paráfrase, comentário ou leitura podem dar conta dele – pelo que não é permutável, não entra no quadro geral do sistema da troca. O ritmo, no seu carácter enigmático, resta como *ilegibilidade, fora*. É pura dádiva, conforme veremos adiante. Hölderlin será o autor mais vezes evocado por Blanchot para pensar o ritmo, numa perspectiva pouco convencional:

♦ Rappelons-nous Hölderlin. ‘*Tout est rythme*’ [...] Le rythme n’est pas selon la nature, selon le langage ou même selon ‘l’art’ où il semble prédominer. [...] Le rythme, tout en dégageant le multiple dont l’unité se dérobe, tout en paraissant réglé et s’imposer selon la règle, menace celle-ci cependant, car toujours il la dépasse par un retournement qui fait qu’étant en jeu ou à l’œuvre dans la mesure, il ne s’y mesure pas. L’énigme du rythme – dialectique, non-dialectique : pas plus l’une que l’autre ne s’en libère – est l’extrême danger. Que, parlant, nous parlions pour faire sens du rythme et rendre sensible et signifiant le rythme hors sens, voilà le mystère qui nous traverse et dont nous ne nous délivrerons pas en le révéant comme sacré. (1980 : 173-174).¹²²

A citação esclarece-nos o porquê de o ritmo (enigmático) constituir um perigo: expondo-nos a potências não sistematizáveis, ele testemunha os limites da compreensão e coincide com a dissipação do princípio da razão. É por isso que Blanchot pensa a escrita/leitura (e o desejo) como a experiência abismal de um excesso, embargando a competência e a soberania do sujeito. Citemos Patrícia San-Payo, uma vez que a autora equaciona a relação entre fragmentário e desastre, procurando, mediante esse recurso, esclarecer melhor o nosso argumento:

¹²² Verificaremos também no epílogo como é importante para a concepção de leitura de Blanchot a ideia de que o ritmo se constitui enigma irreduzível.

[a] escrita do fragmentário diria assim o desastre de pensamento, na medida em que por ela a interrogação [a questão mais profunda] se formula num intervalo incomensurável entre o dizer e o dito, entre a Lei que todo o texto coloca para se constituir e a ausência de Lei nele, isto é, o que nele é ilegibilidade e rumor, aquilo a que Blanchot se refere frequentemente como “a lei sem lei do de-fora”. (2003: 134)

Pelo excerto de Patrícia San-Payo torna-se claro que o fragmentário lida com as dinâmicas entre a forma e as forças, a matéria e o imaterial, a letra e o vazio, pelas quais se *diz* o pensamento do desastre (fora). Em suma, a fragmentariedade relacionar-se-ia com os momentos de interrupção e com a constituição de relações, de onde emerge também o ritmo. Estes movimentos, dinâmicas disruptivas, levam a linguagem a um limite de potência, à máxima intensidade, que devasta significações e designações, e anula o primado da representação. Será pela escrita do fragmentário que a linguagem adquire a potência *de dizer* o inominável, o pensamento do desastre, o fora: um conjunto de vazios e forças, por assim dizer, informais, que embora contidos no texto, são empiricamente inapreensíveis. Por isso lemos em *L'Écriture du désastre* a seguinte formulação: «Le désastre ou l'invérifiable, l'impropre» (Blanchot, 1980: 15).

Pensando-o a partir de outra perspectiva, talvez possamos considerar que o «desastre» (o pensamento do fora) seria também aquilo que, de certa forma, Derrida acentua em «Force et signification» (1963), aludindo ao que, na obsessão pelo método, escapa aos que se aplicam ao exercício da definição e da descrição dos elementos estruturais de um texto (a força). Segundo esta perspectiva, o texto não se resumiria a um conjunto de protocolos, de convenções e de figuras identificáveis por todos, numa compreensão sem resto. Esta ideia fica evidenciada no facto de qualquer tentativa de circunscrição a uma totalidade ser frustrada pela possibilidade do processo infinito de exegese. Nenhum texto se resume ao inventário dos seus elementos estruturais ou

formais, nem tão pouco à argumentação que pretendesse dar conta de uma significação inequívoca, que mesmo a consideração da intenção do autor não anula.

No que diz respeito mais concretamente ao agente (tornando-se este antes *paciente* ou *refém* (1980: 35)) da escrita ou da leitura, o pensamento do desastre articula-se com o impensado (a que já dedicámos anteriormente algumas linhas). Coincide, por exemplo, com o inesperado que Blanchot tematiza falando daquele momento de escrita que irrompe quando já desistimos de escrever e que assim arruína a soberania da vontade ou a decisão do sujeito no exercício de um poder – «seul le désastre tient à distance la maîtrise» (1980: 20). Daí a estreita relação do desastre e do fora com a passividade an-árquica e com o impoder. Está em causa uma desestruturação ontológica do sujeito, que nunca é igual a si mesmo, e uma potência de memória e de pensamento que deixa de ser de exclusivo domínio do indivíduo: «♦ Comment peut-on prétendre: «Ce que tu ne sais en aucune manière, en aucune manière ne saurait te tourmenter?» Je ne suis pas le centre de ce que j'ignore, et le tourment a son savoir propre qui recouvre mon ignorance.» (Blanchot, 1980: 21). A passividade torna-se assim numa palavra assídua neste livro dedicado ao «desastre». Por exemplo:

♦ S'il y a rapport entre l'écriture et passivité, c'est que l'une et l'autre supposent l'effacement, l'exténuation du sujet: supposent un changement de temps: supposent qu'entre être et ne pas être quelque chose qui ne s'accomplit pas arrive cependant comme étant depuis toujours déjà survenu – le désoeuvrement du neutre, la rupture silencieuse du fragmentaire. (1980: 29-30)

O fragmento é de difícil leitura porque convoca uma série de termos já de si complicados, como sejam a «passividade», «o apagamento do sujeito», «a mudança de tempo», «o neutro», o «fragmentário». De qualquer modo, compreendemos nele, por um lado, a apertada trama e a consequente dificuldade em pensar alguns destes termos

sem evocar os restantes, por outro, a assinalação do que há de imperceptível nestes movimentos/acontecimentos («ruptura silenciosa»; «des-obrar o neutro», «entre ser e não ser, [que] acontece sem nunca chegar»).

Notemos ainda que a meio de ambos os sinais de dois pontos encontra-se a ideia de uma alteração do tempo («supposent [écriture et passivité] un changement de temps»). A questão de uma temporalidade anómala marca pois a meditação blanchotiana. Como pensar aquilo que Blanchot foi reconsiderando ao longo da sua produção como temporalidade que não respeita as convenções do tempo («a ausência de tempo» em *L'Espace Littéraire*, «o tempo da interrupção» em *L'Entretien Infini*; «o tempo da acontecimento» *Le Pas au-delà*, «o tempo da passividade» – com ressonâncias lévinasianas – em *L'Écriture du désastre*)? Como compreender esta paradoxal temporalidade? E como é que podemos entrever nela a questão do esquecimento e do imemorial?

O desastre, a queda da torre

Para apreendermos a complexidade do problema, procuremos entender em que medida o «fora» ou o «pensamento do desastre» se associariam ao imemorial. Fomos dizendo ao longo deste trabalho que o «fora» diz respeito a uma exterioridade no mesmo, portanto não transcendente. Será uma exterioridade da linguagem na mesma, dando-se como resto ou excesso. Mas o «fora» (ou o «pensamento do desastre») de Blanchot – tratado mais tarde por Foucault e Deleuze – é igualmente evocado enquanto dizendo respeito a toda a palavra eclipsada ou excluída da cultura. Tal ponderação aproxima-se do problema já aqui mencionado relativo à narrativa histórica, e aponta para uma dimensão da memória decorrente do esquecimento, pelo que se revela da

maior importância. Vejamos como a questão se encontra desenvolvida em «L'oubli; la déraison», de *L'Entretien Infini*:

Dans ce livre [*Histoire de la folie* de Foucault], je rappelle d'abord quelle idée marginale est venue à l'expression : non pas tant l'histoire de la folie qu'une esquisse de ce que pourrait être «une histoire des *limites* - de ces gestes obscurs, nécessairement oubliés dès qu'accomplis, par lesquels une culture rejette quelque chose qui sera pour elle l'Extérieur». A partir de quoi, dans l'espace qui s'établit entre folie et déraison, nous avons à nous demander s'il est vrai que la littérature et l'art pourraient accueillir ces expériences-limites et, ainsi, préparer, par-delà la culture, un rapport avec ce que rejette la culture : parole des confins, dehors de l'écriture. (1969: 292).

Deste pequeno fragmento dever-se-á guardar particularmente a ideia de um espaço literário pronto a acolher *uma palavra dos confins*. O «fora», segundo Blanchot, equivaleria a essa força que é como que uma estranheza no seio do objecto artístico e do pensamento, quer isto dizer, uma força que perturba a concepção de uma identidade (seja a da linguagem, do conceito, da história, do texto) fechada sobre si mesma. Noutros termos, poder-se-ia dizer que o «fora» se aproxima do «não-idêntico» de Adorno. Isto significa que Blanchot não só desfaz o princípio da identidade, abrindo um rasgão pelo qual o objecto de arte é mais do que aquilo que está diante de nós, e excede a presença e a sua *physis*, como, no mesmo gesto, mostra a insuficiência do princípio da representação. E isto porque, se admitirmos que a palavra corporaliza o esquecido, a exterioridade, o «fora da história», ela deixa de funcionar estritamente segundo o esquema significante-significado, acarretando consigo potências de outra ordem (pulsionais, sensitivas, imemoriais). É por isso necessário acentuar que esse «fora» não corresponde a uma transcendência. Paradoxalmente, ele diz sobretudo respeito ao não literário da obra literária, à não ficção da ficção, ao impensado do pensamento, ao não linguístico da linguagem.

Um teor testemunhal, como o que aqui propomos, estaria, assim, na integração na literatura daquilo que Blanchot foi aludindo de diversas formas: a «palavra esquecida», aquilo que não poderia ser dito como palavra da vontade, mas apenas segundo o «impoder» (o «neutro», o «impessoal», o «inactivo»). Testemunhariam os textos o «desconhecido», o «fora», o «imemorial», mantendo-os como segredo (Derrida) ou enigmaticidade (Adorno) da obra de arte/literária. O teor testemunhal da literatura que aqui defendemos, em contraste com o testemunho jurídico descrito na introdução, seria esse pelo qual se *daria* palavra esquecida – «muet, indisponible, interdite et toujours latent» (Blanchot, 1969: 289) – aquela que Blanchot associa ao «rumor» ou «murmúrio» indistintos.

O que parece estar em causa, portanto, não é tanto da ordem de uma apresentação do homem e do que o constitui enquanto tal, na esteira, por exemplo, de Hegel, na sua introdução à estética – razão, cultura, natureza, lembrança, história –, mas antes, e sobretudo, da ordem do *retorno* de *tudo o que é esquecido* e, afinal, intrinsecamente estranho e alheio a essa concepção de uma totalidade homem ou de um homem total, sujeito pleno, concretizado, concretizável. Estaria implicado na escrita o que resta da cultura e da história e, por inerência, o que as excede, o que lhes escapa e violenta¹²³. Daí que o fragmentário e o desastre (enquanto pensamento do fora) se associem, inibindo a obra de se tornar num «monumento», ideia particularmente interessante se considerarmos a novela «Le dernier mot» (que, embora publicada em 1951, terá sido escrita em 1935) de *Ressassement éternel*:

¹²³ A propósito deste mesmo tema, alguns teóricos descrevem o fenómeno de paralisia e de afasia diante do excesso, numa leitura que mantém elos com a leitura de Blanchot, embora não se confundindo com ela, já que o excesso tematizado não é necessariamente o mesmo. Helena Carvalhão Buescu, por exemplo, formaliza aquilo que nos parece ser uma interrogação fecunda: como “enunciar-se o excesso?”, sublinhando o papel fulcral da forma, mais especificamente, encontrando nas estruturas de retórica modos de expressão e, simultaneamente, de superação da mudez. Não devemos, contudo, desconsiderar o acontecimento histórico que conduz a autora àquela questão, a saber, o terramoto enquanto força e fenómeno natural. Helena Carvalhão Buescu, «Sobreviver à catástrofe: sem tecto, entre ruínas» (2005).

Il faut que je vous explique clairement les choses, lui dis-je. Jusqu'au dernier moment, je vais être tenté d'ajouter un mot à ce qui a été dit. Mais pourquoi un mot serait-il le dernier ? La dernière parole, ce n'est déjà plus une parole et, cependant, ce n'est pas le commencement d'autre chose. Je vous demande donc de vous rappeler ceci, pour bien conduire vos observations : le dernier mot ne peut être un mot, ni l'absence de mot, ni autre chose qu'un mot. Si je me brise sur un bégaiement, j'aurai à rendre comptes au sommeil, je me réveillerai et tout sera à recommencer.

-Pourquoi tant de précautions ?

-Vous le savez bien, on a supprimé le mot d'ordre. *Je dois prendre tout sur moi.*¹²⁴ (sublinhados nossos, Blanchot, 1951a: 77-78)

Esta estranha conversa passa-se diante de uma torre que, à imagem e semelhança da torre de Babel, se desmantelará. Trata-se da queda do *monumento* – dizemos monumento porque a torre, soberana, parece ser a própria atestação da grandeza e de um qualquer desejo de céu. Se há, nas palavras citadas, alguma afinidade com o mito da torre de Babel (afinidade aliás apontada pelo autor, num texto posterior, no qual partilha o espanto produzido pelo encontro tardio com as duas novelas que constituirão «Ressassement éternel» (1951a), sugestivamente intitulado «Après coup» (1983a), não será excessivo entrever nesta figura da torre em ruína uma relação estreita com a fragmentariedade. *Uma obra* é multiplicidade de linguagens e de sentidos (idioma composto por vários) e por isso acarreta uma certa dimensão de intraduzível, de ilegível e mesmo forças pré-linguísticas. É nessa exacta medida que a obra se estilhaça. Nessa novela, a queda da torre parece estar pois de acordo com a erradicação da «palavra de ordem» e, portanto, é concomitante com a abertura da linguagem à sua estranheza. Leiam-se as primeiras linhas desta novela:

Les paroles que j'entendis ce jour-là sonnaient mal à mes oreilles, dans la plus belle rue de la ville. J'interpellai un passant :

¹²⁴ Lembremos o verso de Celan «Die Worte ist forte, ich muss dich tragen» («O mundo acabou [já não é], devo [trans]portar-te») que aparece destacado do poema, como um fragmento que resta, e que foi alvo das atenções quer de Derrida quer de Lévinas – que recorrerá ao verso, num texto dedicado a *La Folie du jour*, publicado em 1975. Adiante analisaremos o modo como Blanchot pensa a poética de Celan considerando o «testemunho impossível».

- Quel est donc le mot d'ordre ?
- Je vous confierais volontiers, me répondit-il ; mais voilà, c'est que justement, aujourd'hui, je n'ai pas réussi à l'entendre.
- Ne vous préoccupez pas, dis-je, je vais aller trouver Sophonie.
- Il me regarda d'un air mauvais.
- Votre langage ne me plaît qu'à moitié. Êtes-vous sûr de vos paroles ?
- Non, dis-je en haussant les épaules ; comment pourrais-je en être sûr ? C'est un risque à courir. (1951a: 57)

O narrador testemunha a experiência de «dissonância» nas palavras, elas soam-lhe mal – podendo nós associar esta experiência de estranheza à súbita percepção do ritmo da linguagem. Porque as palavras lhe soam estranhas, o narrador pede a alguém que lhe diga qual é a «palavra de ordem». Não há resposta à pergunta, e vimos acima, no primeiro excerto que aqui transcrevemos desta mesma novela, que a palavra de ordem foi suprimida. O narrador diz ao seu interlocutor que irá mais tarde ao encontro de Sofonias. Contudo, não se voltará mais a evocar tal nome, e não há qualquer alusão ao suposto encontro entre o narrador e tal personagem. O narrador dirigir-se-á antes para uma biblioteca, onde, na companhia de uma enigmática mulher, lê um texto no qual se declara que a linguagem já não é regida pela mesma ordem de relações.

Quem é afinal esse que é evocado na abertura deste texto? Sofonias foi um profeta que anunciou o dia de Javé, o dia de catástrofe: «Dia de trombeta e de alarido contra as cidades fortificadas e contra as torres altas» (Sofonias, 1:16). Verificamos pois uma afinidade entre o que este nome acarreta e o final do texto, quando uma torre se desmorona. Mas sublinhemos o facto de Sofonias ser lembrado no momento em que se torna manifesta a ausência de palavra de ordem. Será a palavra de ordem a última palavra? Não o cremos: a palavra de ordem seria a palavra que manteria a linguagem contida dentro da ordem do reconhecível, camuflando as suas forças, a sua estranheza, e, portanto, tornando-a suportável. Quando esta instância da ordem desaparece, desmorona-se a torre (de Babel). E a última palavra? Que palavra é essa? Estará ela de

algum modo ligada à queda do monumento? Neste texto, tal palavra aparecerá associada aos inarticulados bramidos dos animais e ao choro dos bebês:

Aussi, au lieu d'emplir la nuit de leurs aboiements, les chiens me laissèrent-ils passer en silence, comme un homme qu'ils n'auraient pas vu. Ce n'est bien après mon passage qu'ils recommencèrent à hurler : hurlements tremblants, étouffés, qui, à cette heure du jour, retentissaient comme l'écho du mot *il y a*.

«Voilà sans doute le dernier mot», pensai-je en les écoutant.

Mais le mot *il y a* suffisait encore à révéler les choses dans ce lointain quartier et, avant d'atteindre le pavillon, j'entrai dans un vrai jardin avec des arbres, des racines enchevêtrées au ras du sol, tout un taillis de branches et de plantes. Dans ce pavillon étaient enfermés les plus jeunes enfants de la ville, ceux qui ne consentent à parler qu'en criant et en pleurant. (1951a: 66)

Il y a, diz-nos o narrador, é a última palavra. Que palavra é essa emergindo dos sons inarticulados ou dos balbucios dos que não falam? Blanchot toma de Lévinas (1947) tal «palavra». Segundo o autor de *De l'existence à l'existant*, *il y a* relacionar-se-ia com um «terceiro excluído», visto não constituir a experiência do ser, nem do nada. Tratar-se-ia de uma espécie de rumor caótico e impessoal do existir anónimo. Lévinas procurará explicitar o *il y a* a partir da aproximação a uma experiência da infância: a criança que, sozinha no quarto, escuta no silêncio um murmúrio ou um rumor, como se o vazio estivesse cheio, e assim vive um momento de horror e de angústia – a descoberta de que há alguma coisa sem objecto ou sujeito, um neutro. Na novela de Blanchot, o *il y a* parece ligar-se precisamente ao que na linguagem *restaria* inapropriável, como força pré-linguística, inarticulada. Poderemos entendê-lo como a alusão às pulsões e às forças pré-significantes no seio da linguagem?

Ainda que não possamos dar respostas definitivas, começa a tornar-se mais clara a relação entre a «última palavra», palavra-limite, e o desfazer da torre enquanto construção aparentemente estável, estando aí, nessa estabilidade primeira, inscrita a

vontade de poder, a de constituir uma obra imponente. Nada antecipa a derrocada, ela não é provocada, parece vir do nada, como uma espécie de falha súbita na monumentalidade, como que o rasgão na obra que se quereria total, absoluta. É o desastre, como força inesperada, desagregando o edificado, o monumento e simultaneamente a palavra de ordem. Interessa pois reter a ideia da queda da torre e a alusão à última palavra (balbuciada, gaguejada, interrompida, palavra do son[h]o) que, mais do que finalizar, implica o recomeço, como veremos de seguida a partir de outros textos de Blanchot. Lembremos pois as palavras do narrador desta novela que primeiro citámos, que aponta para a indeterminação desta «última palavra» à qual dedicaremos algumas páginas: «le dernier mot ne peut être un mot, ni l'absence de mot, ni autre chose qu'un mot. Si je me brise sur un bégaiement, j'aurai à rendre comptes au sommeil, je me réveillerai et tout sera à recommencer» (1951a: 77).

A última palavra

«A última palavra» surge como título de dois textos de *L'Amitié* (1971) sobre Kafka: «Le dernier mot» e «Le tout dernier mot». Verifica-se desde logo, pelo acrescento da palavra «tout» ao primeiro título, a consideração de um suplemento, como movimento de infinitização, que perturba a compreensão da excepcional condição do que remataria o discurso, a fala, a obra ou o texto *de uma vez por todas*. «Le tout dernier» não só aponta para o limite, como produz um efeito de duplicação. A «última palavra» desdobra-se, repetindo-se no segundo título como suplemento do primeiro, tornando imediatamente perceptível o movimento da repetição e da diferença.

Sublinhe-se que os dois textos são escritos a propósito da publicação das cartas de Kafka. Esta constituiria o término da edição das «Obras completas» do autor checo,

em França. Tal circunstância não é um pormenor descartável, relacionando-se intimamente com a expectativa da obra poder ser fechada ou rematada (a obra completa). Segundo Blanchot, a publicação das cartas seria o resultado de uma convicção comum e ingénua, a saber, a crença de que elas teriam, de algum modo, o poder de esclarecer o sentido do universo kafkiano:

Puisqu'elles formaient le dernier volume des Œuvres complètes, les «Lettres», lorsqu'elles ont été publiées dans l'édition allemande (en 1958), ont paru constituer le dernier mot de Kafka. Nous étions prêts à attendre de ces ultimes écrits la révélation finale qui, comme au jour du Jugement dernier, donnerait figure à l'énigme. De là notre lecture naïvement anxieuse, enfantinement déçue. C'est qu'il n'y a pas de Jugement dernier, pas plus qu'il ya a de fin. Le caractère étrange des publications posthumes, c'est d'être inépuisables. (Blanchot, 1972: 285)

Admitindo à partida que as cartas, menos do que esclarecer, agudizam o que se mantém para sempre no limite da ilegibilidade, Blanchot arriscará lê-las. Assinalemos, desde já, o facto de elas poderem ser lidas para lá do seu contexto de comunicação entre dois interlocutores. Elas são por excelência textos desviados ou desencontrados do seu contexto, visto serem escritas a partir de um espaço de ausência, a inabalável distância relativamente ao seu destinador. Manifestam portanto o diferimento da comunicação e implicam desde logo a problemática da temporalidade. Para além disso, a simples possibilidade de outros poderem ler o que não lhes estava *destinado* mostra como a carta exemplifica ou, até, alegoriza a não *destinação* dos textos a um leitor privilegiado. Ela acentuam o movimento da disseminação.

Na sua leitura, Blanchot destacará alguns excertos, nos quais se lê o testemunho de uma experiência de angústia e de morte associada à escrita. De algumas expressões usadas por Kafka nessas cartas, Blanchot destaca as seguintes: escrever é abandonar-se às forças sombrias, descer às regiões profundas, entregar-se a uniões impuras. De

imediatamente nos recordamos da figura de Orfeu, como o homem subitamente noturno que deve lidar com as forças incomensuráveis da noite e da morte. Porque terá Blanchot insistido nestas frases? Afigura-se-nos plausível que tais descrições sejam para Blanchot indício da incomensurabilidade da obra de Kafka. As cartas apenas adensariam o mistério de uma experiência de escrita. Mesmo para o próprio autor, destroçado pelo que não pode compreender em absoluto.

Tomemos agora um outro texto que nos permitirá avançar um pouco mais nesta questão (a última palavra), pois nele a problemática da memória e do testemunho é afluída. Em 1972, Blanchot publicará, na *Revue de Belles-Lettres*, no número de homenagem à Paul Celan, «Le Dernier à parler». Podemos ler, numa pequena nota de abertura – abertura a vários níveis –, a seguinte interrogação:

Platon: *Car de la mort, nul n'a de savoir*, et Paul Celan : *Nul ne témoigne pour le témoin*. Et pourtant, toujours, nous nous choisissons un compagnon : non pour nous, mais pour quelque chose en nous, hors de nous, qui a besoin que nous manquions à nous-mêmes pour passer la ligne que nous n'atteindrons pas. Compagnon par avance perdu, la perte même qui est désormais à notre place.

Où chercher le témoin pour lequel il n'est pas de témoin? (1984: 71)¹²⁵

De Platão, a sentença: ninguém pensa, fala, sabe, conhece a morte. A morte seria o que para sempre estaria interdito, o seu testemunho, uma impossibilidade. De Paul Celan, uma prescrição: ninguém testemunha pelo outro, não podemos testemunhar no lugar do outro. De Blanchot, um acrescento: mas procuramos sempre um companheiro que, a partir da nossa falha (da nossa ausência), faça surgir o que não havia, acrescente um suplemento, ofereça uma *sobre-vida*, anunciando o desconhecido. Como entender esta nota introdutória ao comentário sobre os poemas de Celan?

¹²⁵ Como anteriormente mencionado, seguimos a edição em coletânea de 2002, cujo título é «Une voix venue d'ailleurs»

O próprio comentário (resposta) de Blanchot aos poemas de Celan pode ser entendido como testemunho, um testemunho impossível. Blanchot responde-lhes a partir da sua própria perda, dos seus intervalos, lendo ou reescrevendo, pensando-os, testemunho do testemunho. Estende, passa a linha. Poder-se-ia dizer *passa* o testemunho (como um estafeta), testemunha ainda essa impossibilidade de atestar ‘em nome de’. Mas a pergunta que encerra esta pequena nota introdutória parece sugerir uma hipótese ainda mais radical. Substitui-se nessa interrogação «a testemunha» por um «algo» indefinido: «Onde procurar o testemunho para o qual não há testemunho?

Vejamos pois o que encontramos no texto sobre a poesia de Celan. Segundo Blanchot, o que falaria nos poemas rarefeitos de Celan (nos quais as frases, recortadas, parecem rodeadas de brancos) seria o vazio, o silêncio, não confundível com a respiração necessária à leitura e cuja destinação não seria a de transportar sentido. Tal vazio aparece antes como rigor não verbal, pelo qual menos de que uma falta o vazio se fizesse saturação de vazio (lembremo-nos do silêncio saturado de Lévinas). Explica Blanchot que tal linguagem, mais estridente do que dura, no entanto, não produz nenhuma palavra de violência, não acarreta qualquer intenção agressiva ou destruidora e remata: «Comme si avait déjà eu lieu la destruction de soi pour qu’autrui soit préservé ou pour que *soit maintenu un signe porté par l’obscurité*» (1984: 73).

A densidade silenciosa coincidiria com a liberdade do «fora». Portanto, seria desses espaços, da porosidade das palavras e da insuficiência da linguagem, que emergiria o apelo do «fora», uma exterioridade pela qual a língua se reabre e admite testemunho para lá da atestação (como vimos, o «fora» é também todo o excluído da cultura, o fora da história, memória do esquecido): «[...] le témoin sans témoin auquel Celan a donné une voix, l’unissant *aux voix trempées de nuits, voix lorsqu’il n’y a plus de voix, seulement un bruissement tardif, étranger aux heures, offert en présent à toute*

pensée.» (1984: 99). A afirmação poética e seu testemunho renascem da esterilidade, da rarefacção e do vazio destacados por Blanchot quando pensa os poemas de Celan. As vozes que daí emergiriam, as vozes da noite, vozes do testemunho oferecem-se como matéria de pensamento, dão-se como memória pensante¹²⁶. Seria isso que testemunharia sem testemunho.

Mas há ainda outras pistas para alcançarmos a profundidade da contrarresposta de Blanchot à lei de Celan. O poema do poeta romeno «Fala também tu»¹²⁷, sobre o qual Blanchot também discorre, seria infracção relativamente à própria lei que o primeiro enuncia («ninguém testemunha pela testemunha»), pois convocando um «tu», apela ao testemunho desse outro. Esse tu agindo como o companheiro ou amigo de quem fala Blanchot, na nota introdutória ao comentário.

Na esteira desta mesma questão, poder-se-ia ainda considerar o verso «Die Welt ist fort, ich muss dich tragen» (do poema «Imensa, incandescente abóboda») que, assinalando a possibilidade de uma *sobre-vida*, de um para além do fim-do-mundo, pelo

¹²⁶ Uma ideia semelhante à expressa por Blanchot nessa pequena abertura de «Le Dernier à parler» já havia sido reflectida pelo próprio Celan em «Meridiano», onde medita sobre a abertura do poema ao mistério (do encontro), ao desconhecido, ao «fora». Leia-se então: «O poema é solitário. É solitário e vai a caminho. Quem o escreve torna-se parte integrante dele.

Mas não se encontrará o poema, precisamente por isso, e portanto já neste momento, na situação do encontro – *no mistério do encontro*?

O poema quer ir ao encontro de um Outro, precisa desse Outro, de um interlocutor. Procura-o e oferece-se-lhe.

Cada coisa, cada indivíduo é, para o poema que se dirige para o Outro, figura desse Outro. [...] Mas essa entidade apostrofada, como que transformada em Tu pela nomeação, introduz também nessa presença o seu Ser-outro. Até no aqui e agora do poema – e o poema dispõe sempre apenas deste único pontual presente – até nesta imediatez e proximidade ele deixa falar aquilo que é mais próprio dele, desse Outro: o seu tempo

Quando assim falamos com as coisas, confrontamo-nos sempre com a questão de saber de onde vêm e para onde vão elas: uma questão “em aberto”, “que não leva a conclusão nenhuma”, que aponta para um espaço aberto e vazio e livre – estamos muito longe, “lá fora”. O poema, creio, procura também esse lugar.» (1960: 57-58)

¹²⁷ Vale a pena ler o poema. Lamentamos verdadeiramente o facto de o apresentarmos em nota de rodapé. Segundo a tradução de Y.K. Centeno: «Fala também tu,/ fala em último lugar,/ diz a tua sentença.// Fala - / Mas não separe o Não do Sim./ Dá à tua sentença igualmente o sentido:/ dá-lhe a sombra. // Dá-lhe sombra bastante,/ dá-lhe tanta/ quanto exista à tua volta repartida entre/ a meia-noite e o meio-dia e a meia-noite.// Olha ao teu redor:/ como tudo revive à tua volta! - / Pela morte! Revive!// Fala verdade quem diz sombra.// Mas agora reduz o lugar onde te encontras:/ para onde agora, oh despido de sombra, para onde?// Sobe. Tacteia no ar./ Tornas-te cada vez mais delgado, irreconhecível, subtil!// Mais subtil: um fio,/ por onde a estrela quer descer:/ pare em baixo nadar, em baixo,/ onde pode ver-se a contilar: na ondulação/ das palavras errantes» (1955: 67-68).

que resta, pelo rasto ou traço (o “tu” acarretado pelo “eu”), ensina sobre o carácter duplo do «transporte» – a interrupção (o fim do mundo, o vazio) e a continuidade (o «tu» transportado), tal continuidade descontínua textualmente assinalada pela vírgula entre as duas afirmações. Assim seria possível o testemunho como suplemento.

Porém, uma pergunta urgente assoma: como trazer/transportar o outro que é alteridade infinita, exterioridade? No texto *Carneiros*¹²⁸, Derrida trabalhará no centro dessa mesma (im)possibilidade, incidindo na palavra *portée* (para traduzir ‘tragen’), que aqui manteremos como *portar*, adoptando a escolha e as razões de Fernanda Bernardo, tradutora deste mesmo texto para português.

Descrevamos em traços largos alguns dos argumentos de Derrida em *Carneiros*. A partir de teses de Freud, o autor insiste na questão do luto e na sua relação com a melancolia. Esta última seria o que nunca permitiria uma relação natural com o luto pela tipificação ou resolução numa memória resolvida. O luto equivaleria à impossibilidade de reconhecer o outro, seria a compreensão da sua alteridade absoluta. Só assim é que se faria justiça à *memória de*, admitindo a irredutível estranheza desse Outro. Ora, segundo Derrida, para pensar e pesar é preciso portar, e é nesse entendimento do portar como luto nunca resolvido, nesse gume da melancolia, que importa pensar também o testemunho impossível (escrita e leitura). No posfácio da tradução (um modo também

¹²⁸ Escrito à época da morte de Gadamer, *Carneiros* inicia-se com uma dúvida: «Serei eu capaz de testemunhar, de modo justo e fiel, a minha admiração por Hans-Georg Gadamer?

Ao reconhecimento, à afeição de que ela é feita, e já desde há tanto tempo, eu sinto obscuramente misturar-se uma melancolia sem idade.

Uma melancolia que não direi apenas histórica. Pelo menos, se por algum evento, ainda difícil de decifrar, ela respondesse a alguma história, seria de modo singular, íntimo, quase privado, secreto, ainda em reserva.» (2003: 7). Sublinhemos que a dúvida sobre a fidelidade do testemunho vai a par com a ideia de trans-porte que Derrida examinará no verso de Celan. O testemunho, que implica a deslocação, o pensamento, resulta da compreensão de que o outro é sempre absolutamente outro, e, assim, supõe uma familiar estranheza. Derrida aproveita de Freud não apenas a ideia de *Unheimlich*, mas também a sua noção de luto associado à melancolia. A melancolia é o que garante que nenhum luto, enquanto movimento de relação com o ausente, se resolva na forma cristalizada de uma identidade. Assim, o testemunho é esse luto melancólico, essa irredutibilidade do outro que devo, de cada vez, trans-portar.

de *transportar* a partir da intraduzibilidade mesmo) do texto de Derrida, que assina, Fernanda Bernardo escreve:

[...] comecemos por referir, não mais do que de passagem, que o outro nome do impossível, o testemunho ('Serei eu capaz *de testemunhar?*') é sempre para Derrida o testemunho *do* outro – *do* outro a quem é dada ou deixada a palavra que *se* diz, que *se* está obrigado a dizer em seu lugar. No seu lugar, não tanto no sentido de nas suas vezes, mas antes no lugar ou a partir do seu lugar ausente. O que faz toda a palavra uma palavra *do* outro – uma palavra enlutada. Um rastro. Um rastro do outro *em* nós. Em suma, um *hypomnemata*. (2008: 80)

O testemunho coincide pois com o envio, pois como podemos ler neste pequeno excerto articula-se com a palavra enlutada dada e deixada ao outro. Verificamos assim como o testemunho se associa então com a temporalidade do imemorial e do devir: rasto/vestígio e envio. Tal observação permite-nos então autonomizá-lo relativamente aos processos de constituição da história. Disso trataremos de seguida.

História e memória imemorial

No invulgar modo de pensar o testemunho acima descrito, existe a constatação de uma dimensão testamentária, consistindo o testemunho sem atestação numa certa qualidade enlutada da voz, e de uma memória que, mais do que o objecto de um gesto de conservação, é *trans*-portada. A memória aqui em causa não é a da historiografia ou da rememoração do factual irreversível, ela existe pelo movimento da diferença. Enuncia-se assim em traços breves, porém nítidos, a complexa natureza daquilo que aqui chamaremos uma «memória imemorial, pensante».

Trata-se de uma memória que não cabe nos limites da lembrança, uma memória que excede o lembrado, que perturba mesmo a sua linearidade, encontrando a sua

possibilidade a partir da leveza do esquecimento (uma ausência). Na medida em que não é a representação (de um passado outrora presente ou do passado segundo a óptica do actual) tal memória necessita de ser criada e pensada – momento disruptivo no seio do hábito e do factual. Nessa medida a memória pensante oferece-se como o *verso* ou reverso da lembrança votada à tipificação e à descrição positiva, e permite a manifestação do que é abolido enquanto insignificância ou inexistente, nomeadamente, pela grande narrativa da história. É, podê-lo-íamos dizer, o movimento de uma contra-história, um resto que escapa à narrativa monolítica e monumental do passado, ao sentido histórico enquanto sentido absoluto.

O primeiro título do texto de Blanchot que viria a chamar-se *La Folie du jour*, apresentado inicialmente na forma interrogativa, «Un récit?», é aos nossos olhos um caso especial de meditação sobre tal possibilidade, já que aponta para a irredutibilidade do movimento da escrita a uma forma naturalizada. Interroga-se a forma narrativa com todas as regras associadas à ideia de sua eficaz concretização – a verosimilhança, a linearidade, a coerência, a unidade de sentido –, condições ou princípios exigidos em prol da urgência do «sentido da história», «sens de l’histoire», com toda a ambiguidade, já anteriormente assinalada, que tal expressão acarreta. O que a voz de *La Folie du jour* enuncia dá-se como uma espécie de turbilhão claro, pois trata-se de enunciar a singularidade de uma experiência, constituindo para isso um idioma que transgride os protocolos do discurso. Torna-se assim compreensível que se leia nesse pequeno texto a diferença entre o pedido de uma narrativa (verosímil) e o «dom de uma narrativa que é uma recusa a responder directamente a esse pedido», de acordo com Patrícia San-Payo (San-Payo, 2003: 212). Segundo esta autora, tal dissonância revelaria qualquer coisa que diz respeito à relação entre a escrita da História e o testemunho, uma vez que *La Folie du jour* mostra a impossibilidade de coincidência ou de restituição sem resto. Por

isso propõe que se pense o testemunho em articulação com o dom (termo ao qual, conforme várias vezes adiantámos, nos dedicaremos no epílogo desta dissertação), isto é, como gesto que revela um segredo sem o trair.

Leslie Hill (1997), cujo trabalho é neste contexto uma referência capital, mostrará em que medida Blanchot acentua a diferença ou o intervalo entre a escrita e a narrativa da história, esclarecendo que o que aqui está em causa é, não o significado da história ou a suposta objectividade histórica, mas os limites da compreensão histórica e o peso da responsabilidade que a história impõe àqueles que surgem como seus protagonistas privilegiados. Segundo Hill, em *Le Pas au-delà*, por exemplo, Blanchot mobilizaria os recursos da escrita de maneira a prestar testemunho – um testemunho impossível – do que escapa à representação histórica, ao invés de recorrer à narrativa histórica para explicar a escrita. Segundo Patrícia San-Payo, com uma argumentação similar à de Hill, existe em Blanchot uma «inversão nos termos em que a relação da narrativa e da História é vulgarmente colocada», ela acontece muito concretamente, segundo a autora, precisamente em *Le Pas au delà*, mas também em *L'Instant de ma mort*.

Com efeito, quer em *Le Pas au-delà*, quer em *L'Instant de ma mort* se observa a mesma interrogação persistente sobre a possibilidade de se mobilizarem os recursos da escrita de modo a testemunhar pelo que na História escapa à representação histórica; quer num caso, quer no outro, se procura reconhecer e dar a conhecer na memória – entendida não nos termos de uma «faculdade», mas no sentido de uma narrativa de acontecimentos – a responsabilidade peculiar da escrita, ou seja, o modo como ela inscreve em qualquer discurso, assumidamente ficcional ou alegadamente verídico, uma outra dimensão da memória pela qual ela é esquecimento. Por outras palavras, em qualquer das duas obras já mencionadas, independentemente do género em que pretendemos, por nos parecer mais legítimo, situá-las, tratar-se-ia de demonstrar textualmente o modo como em qualquer narrativa, em qualquer poema e, de um modo geral, em qualquer discurso, se inscreve uma voz neutra que age apenas no sentido do futuro. (2003: 120).

A nosso ver, e arriscando acrescentar um terceiro aos dois casos paradigmáticos que identificámos a partir de Hill e San-Payo, *Après Coup* (1983a), onde Blanchot meditará nas interpretações que as duas novelas («Le Dernier mot» e «L’Idylle») de *Réassassement éternel* suscitaram, é um dos melhores exemplos do modo como o autor distingue a narrativa do sentido histórico. Nos parágrafos dedicados à reflexão sobre as interpretações que «L’Idylle» (escrito em 1936, embora apenas publicado em 1951) poderia suscitar à luz dos eventos históricos, Blanchot pensa a estranha experiência de uma leitura que só se dá numa lógica inversa à da causalidade, pois foi o que veio após o presente de inscrição do texto que possibilitou a constituição de um hipotético sentido, até então infactível:

Prophétique aussi, mais pour moi (aujourd’hui) d’une manière plus inexplicable, puisque je ne puis l’interpréter que par des événements qui sont survenus et n’ont été connus que bien plus tard, de sorte que cette connaissance ultérieure n’éclaire pas, mais retire la compréhension au récit qui semble avoir été nommé – est-ce par antiphrase ? - «L’idylle», ou le tourment de l’idée heureuse (1936). (1983a: 94)

Em «L’Idylle», um estrangeiro, não sabemos se recém-chegado ou não à vila, é internado num hospício. Esta clínica é dirigida por um casal, aparentemente, gozando o esplendor de uma imensa felicidade conjugal. O casal materializaria o idílio ou o tormento da «ideia feliz». Note-se que essa tranquilidade feliz do casal convive com a manutenção de um hospício onde, para além da hierarquia, das leis, do regime policial, das sanções, se obrigam os «doentes» a trabalhos absurdos e forçados, castigando-os e deixando-os entre a vida e a morte. Porque se torna fácil ler tal texto à luz do que viria a acontecer poucos anos depois da sua redacção, Blanchot procurará explicar o seguinte:

Les gardiens ont leurs faiblesses, à moins que leur négligence n’appartienne au faux-semblant d’une liberté qui serait tentation et illusion. De même,

l'extrême politesse, voire la cordialité sincère de ceux qui à regret appliquent la loi, ne ressemblent pas à la tranquille et inflexible «correction» qui, quelques années plus tard, prirent au piège de leur feinte humanité les asservis volontaires, incapables de reconnaître la barbarie masquée qui les laissait momentanément vivre dans un ordre rassurant. (1983a : 95)

«L'Idylle» não pode resumir-se certamente à pequena paráfrase que acima esboçámos. No entanto, se optámos por descrever a novela escolhendo estes traços gerais, é porque neles se exhibe mais imediatamente as reticências de Blanchot relativamente à suposta leitura que remeteria esta novela para o campo da detecção de uma representação da história. A citação que se segue (de «Après coup») é extensa, porém absolutamente necessária. Veremos como de início Blanchot recusará subsumir a narrativa e o sentido com que trabalha à narrativa e sentido históricos:

Mais je ne pense pas que «L'idylle» puisse s'interpréter comme la lecture d'un avenir déjà menaçant. L'histoire ne détient pas le sens, pas plus que le sens, toujours ambigu – pluriel – ne se laisse réduire à sa réalisation historique, fût-elle la plus tragique et la plus considérable. C'est que le récit ne se traduit pas. S'il est la tension d'un secret autour duquel il semble s'élaborer et qui se déclare aussitôt sans s'élucider, il annonce seulement son propre mouvement qui peut donner lieu au jeu d'un déchiffrement ou d'une interprétation, mais il y demeure lui-même et à son tour *étranger*. De là, il me semble, et bien qu'il paraisse dérouler les possibilités malheureuses d'un destin sans espoir, qu'il reste, en tant que récit, léger, insouciant et d'une clarté que n'alourdit ni n'obscurcit la prétention d'un sens caché ou grave. [...] Récit à tous égards malheureux. Mais, précisément, en tant que récit, qui dit en s'énonçant tout ce qu'il a à dire ou, mieux, qui s'annonce comme la clarté préalable et antérieure à la signification grave ou ambiguë qu'il transcrit aussi, c'est lui qui serait l'idylle, la petite idole injuste et injurieuse pour cela même qu'il fait entendre, heureux dans l'infortune qu'il laisse pressentir et qu'il risque sans cesse de changer en attrait. Ce serait la loi du récit, son bonheur et, à cause d'elle, son malheur, non pas, ainsi que le reprochait Valéry à Pascal, parce qu'une belle forme ruinerait nécessairement l'horreur de toute vérité tragique et la rendrait supportable, voire délicate (la catharsis). Mais avant toute distinction d'une forme et d'un contenu, d'un signifiant et d'un signifié, avant même le partage entre énonciation et énoncé, il y a le Dire inqualifiable, la gloire d'une «voix narrative» qui donne à entendre clairement, sans jamais pouvoir être obscurcie par l'opacité ou l'énigme ou l'horreur terrible de ce qui se communique. C'est pourquoi, à mon sens, et d'une autre manière que l'a, du reste, avec la plus grande raison, décidé Adorno, je dirai qu'il ne peut pas y

avoir de récit-fiction d'Auschwitz (je fais allusion au *Choix de Sophie*). La nécessité de témoigner est l'obligation d'un témoignage que seuls pourraient apporter, chacun dans sa singularité, les impossibles témoins – témoins de l'impossible - ; certains ont survécu, mais leur sur-vie n'est plus la vie, est la rupture d'avec l'affirmation vivante, l'attestation que ce bien qu'est la vie (la vie non pas narcissique, mais pour autrui) a subi l'atteinte décisive qui ne laisse plus rien intact. A partir de là, il se pourrait que toute narration, voire toute poésie, aient perdu l'assise sur laquelle s'élèverait un langage autre, par l'extinction de ce bonheur de parler qui s'attend dans le plus médiocre silence. L'oubli sans doute fait son œuvre et permet qu'il soit fait l'œuvre encore. Mais à cet oubli, oubli d'un événement où à sombré toute possibilité, répond une mémoire défaillante et sans souvenir qui hante en vain l'immémorial. (1983: 94-99)

Vemos como é sumamente relevante este texto de Blanchot pelo qual se torna claro como para este autor a palavra literária coincide com o fora da história. Para Blanchot há uma leveza e estranheza específicas da escrita que tornam impossível a sua tradução numa interpretação, muito menos quando sujeita ao sentido da história. O texto mantém a sua estranheza, como um segredo irredutível a qualquer leitura que dele se pudesse fazer. Além disso, o que se encontra aqui em causa é a compreensão de uma espécie de lei narrativa, quase como um princípio transcendental, pelo qual a narrativa se constitui, a afirmação: o texto diz tudo o que tem a dizer *enunciando-se*. Anuncia-se assim como uma «claridade prévia», anterior à significação (que também transcreve) seja ela grave ou ambígua. Explica Blanchot que, antes de qualquer distinção entre forma e conteúdo, significado e significante, enunciação e enunciado, há o Dizer inqualificável, a glória de uma voz narrativa que não pode ser obscurecida pela opacidade, pelo enigma ou pelo terror do que aí se comunica. Portanto, essa voz narrativa, como possibilidade, tornar-se-ia soberana, pelo que nenhuma narrativa se subsume determinantemente ao peso de Auschwitz. Haverá antes uma proliferação de idiomas como testemunhos impossíveis. Perpetuando a palavra, escrevendo-a como afirmação, a narrativa precede a história e os seus sentidos. O que estaria aí em causa seria também o imemorial (*il y a*) e o «fora» (pensamento do desastre) como o que

sempre está sempre antes na linguagem e a abre à potência do seu exceder-se. Neste ponto, vejamos como o imemorial, a afirmação do esquecido, surge em *L'Innommable* de Beckett.

Beckett: memória rizomática ou uma poética do esquecimento

Verificámos, no texto que dedicou a Proust, como Beckett pesava a distinção entre dois tipos de memória, censurando a «boa memória»: «[l']homme qui a une bonne mémoire ne se souvient de rien parce qu'il n'oublie rien. Sa mémoire est uniforme, routinière. Tout à la fois condition et fonction de l'habitude sans faille, elle est un instrument de référence au lieu d'être un instrument de découverte» (1931: 40). Com efeito, trata-se, nesta pequena passagem, da crítica à memória enquanto reservatório de imagens, de discursos e de conceitos : «qui n'est pas une mémoire mais simple utilisation par l'individu d'un index de références à son Ancien Testament. C'est la mémoire de l'intellect. [...] Elle ne concerne en rien cet élément mystérieux d'inattention qui vient colorer nos expériences les plus banales. Le passé qu'elle nous présente est monochrome» (1931: 43).

Para Beckett, a lembrança é uma modalidade cómoda mas fraca, insuficiente, da memória, pois consistiria num depósito de informações. Estaria esta nos antípodas da memória intempestiva, deslocante, que o autor identifica. A memória «involuntária», incalculável e inesperada, seria do âmbito do acontecimento, e porque rompe com a linearidade progressiva de um tempo compartimentado em antes-agora-depois, não se circunscreve ao passado e não se estabelece ou contém no presente, tornando-se antes numa matéria desconhecida a ser pensada.

Notemos ainda como Beckett defende o «esquecimento», o «elemento misterioso de desatenção». Este é elemento operante no fazer, pensar, criar memória para lá das suas representações na forma de lembranças. Embora em aparência o autor de *Textes pour rien* faça menção às faculdades cognitivas de rememoração e de síntese, na verdade, todo o seu argumento tematiza a questão da memória pela ou na palavra – de *À la Recherche du temps perdu* –, evidenciando, mesmo que disso não se dê conta, uma especificidade da linguagem e da escrita: a de adulterarem ou interromperem os modos convencionais (a lógica progressiva) de considerar e calcular o tempo, a memória e a historicidade.

Se assim não fosse, em que moldes é que a escrita de Proust, enunciando a memória intempestiva, isto é, dando-lhe uma forma, poderia distinguir-se da fixidez apontada à «memória voluntária»? Em que medida é que essa irrupção no tecido coeso da temporalidade do hábito, na palavra que a formula, é ainda irrupção e interrupção – e já não movimento de compreensão, assimilação do estranho na memória reconhecível (voluntária)? Só se pode admitir que a memória intempestiva seja para sempre imprevista e desconhecida, nos textos de Proust, aceitando que a força da sua enunciação seja também ela tomada como intempestiva, resistindo à compreensão e à explicação. A escrita de Proust manteria essa experiência da memória como segredo e por vir, sem que a ordem da narrativa pudesse anular a sua dimensão de incalculável.

A questão torna-se neste ponto urgente: como é que podemos admitir uma memória, não na forma da lembrança, não como um passado presente, mas antes como acontecimento, multiplicidade, interrupção do fluxo do próprio tempo? Deleuze pode ajudar quer a compreender, nas suas implicações mais profundas, o problema apontado por Beckett, quer a procurar resposta à pergunta acima enunciada. A questão do tempo, estreitamente vinculada à problemática da memória, aparece disseminada na sua extensa

obra, tornando-se, ainda que subtilmente, num dos principais tópicos do seu trabalho: «o eterno retorno», «a diferença e repetição», o «cristal-tempo», as «imagens em movimento», entre outros, ou até o seu interesse pelo conceito de «duração» bergsoniana, entre muitas outras declinações, são exemplo dessa obstinada procura. Por isso mesmo, é difícil expor em toda a sua complexidade o pensamento deleuziano sobre o tempo, sobretudo dado o carácter rizomático do tratamento deste conceito ao longo da produção textual do filósofo. Tentaremos ainda assim esboçá-lo, sublinhando contudo o carácter esquemático da apresentação, pois mais do que estudar em profundidade a conceptualização deleuziana, importa evocá-la na medida em que ela possa ser pertinente para pensar Beckett.

Deleuze propõe pensar o tempo como diferença (na esteira de Bergson) ou como multiplicidade – veja-se o texto sobre o «rizoma» que serve de introdução de *Milles Plateaux* (1980). Todo o seu empenho visa a interrupção das concepções tradicionais do tempo representadas pela imagem da flecha ou do círculo. Para Deleuze, o tempo está emaranhado ou, melhor, aparece como um labirinto. Trata-se de um tempo, se assim podemos dizê-lo, «fora dos eixos», segundo a frase de Hamlet tantas vezes citada pelo filósofo, e elevada por ele à circunstância de mote ou máxima. Fomos por vezes aludindo à diferença estóica, que Deleuze recupera e actualiza, entre *Cronos*, o tempo dos relógios, e *Aiôn*, o tempo disruptivo do acontecimento. Vejamos então agora, mais específica e detalhadamente, em que consiste tal diferença e como pode ela relacionar-se com a problemática da memória, tal como procuramos enuncia-la.

A *doxa* supõe uma temporalidade linear e segmentada, dividida em passado, presente e futuro. Essa imagem do tempo supõe a estabilidade entre os três momentos, e supõe, para além disso, o modelo de uma continuidade linear, ao conceber a sucessão de

eventos como decorrência temporal, irreversível. É o tempo sob a égide de Cronos, o Titã que devora seus filhos, o tempo contado exteriormente e que marca corpos, rotinas, hábitos, funções, os dias e os trabalhos: com ele mede-se o tempo passado no escritório, o período das refeições, a duração da aula, ou seja, demarca-se exteriormente a vida. É, em suma, o tempo ditado pelos relógios e pelos calendários. Ora, Deleuze desestabiliza esta concepção rectilínea do tempo segundo o senso comum, ao compreendê-lo já não de acordo com a lógica da sucessão mas por saltos, acelerações, rupturas e abrandamentos de velocidades (lembremo-nos, a respeito, a súbita perda de juventude em *L'Instant de ma mort* de Blanchot, ou o salto temporal entre o momento de quase fusilamento e regresso «ao sentido do real», na floresta). Esse movimento difuso, anti-linear, rizomático, é o tempo das intensidades, dos devires. Tempo que já não se encontra sob a égide de *Cronos* e que, antes, se dá como *Aiôn*. Ao trabalhar com esta outra modalidade de tempo, a partir da «duração» bergsoniana uma imbricação entre *tempo* e *acontecimento*, cuja matriz, conforme referimos, é estóica, Deleuze abre espaço para pensar a memória como um dispositivo que opera nestes fluxos temporais dissimétricos e coexistentes. Portanto, a memória não se restringe a uma versão única e linear sobre os factos, apresentando antes um carácter múltiplo, difuso, caótico, e ramificando-se e desdobrando-se de uma maneira magmática. Ela joga com o encontro de múltiplos planos temporais, que podem inclusivamente contradizer-se uns aos outros. Uma memória plástica na qual coexistem vários planos ou várias relações. Por estas mesmas razões a memória aqui em causa não diz respeito à lembrança, isto é, a um conjunto organizado de informações do passado actualizadas no presente. Tratando da reflexão deleuziana sobre o cinema e o tempo, Peter Pál Pelbart elucidará a diferença entre a memória imemorial e a memória enquanto lembrança:

Por exemplo, para ficarmos no plano das imagens cinematográficas, quando se diz que o cinema é o domínio exclusivo do presente, ou quando se faz da imagem-lembrança a essência da Memória, incorre-se nesse rebatimento do virtual sobre o atual, recusado por Deleuze. Daí toda a crítica à concepção do passado enquanto um antigo presente, já formulada em *Le bergsonisme* e retornando no caso do cinema, nas considerações sobre o uso injustificado do *flash-back* e sua insuficiência em “afirmar uma força do tempo a exceder qualquer memória, um já-passado que excede qualquer lembrança”. A imagem-lembrança não passa de uma atualização (presente) de uma virtualidade (lembrança pura) como passado, portanto ela *representa* um *presente* que foi, mas não o passado “em si”, o em si do passado. Esse virtual, diz Deleuze, se insinua não nas imagens-lembrança, mas propriamente no seu fracasso, nos estados oníricos, alucinatórios, hipnóticos, amnésicos, delirantes, panorama flutuante que vem à tona em virtude de um afrouxamento sensório-motor, e que o cinema europeu explorou em abundância, em contraposição a um certo objetivismo americano. A função desses estados, segundo Deleuze, reside justamente em trazer o passado enquanto virtualidade (passado *em geral*), na sua anarquia, “como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda”, liberdade em relação ao atual, ao presente, à cadeia dos presentes ao qual costuma ser referido, com os seus encaixes e encadeamentos. (2004: 15)

Será, porém, em *Différence et répétition* (1969) que Deleuze sistematizará a sua reflexão sobre a questão, quando examinará «as três sínteses do tempo», a que já nos reportámos diversas vezes, das quais destacaremos agora, e no âmbito específico desta discussão, a segunda. Ela corresponde ao próprio fundamento do tempo, dando lugar às outras: trata-se da síntese passiva da memória. Como vimos, segundo Deleuze, o passado que interessa não deve ser pensado à maneira de um antigo presente (memória-lembrança). Este passado puro é a condição das passagens dos presentes, sendo, por conseguinte, passado transcendental. Por esta mesma razão, não é representável, contrariamente à memória-lembrança: enquanto *a priori* da passagem do tempo, está antes da representação (dada na forma de um presente antigo ou concebida segundo o presente actual). Deleuze esboça então a ideia de uma memória como síntese passiva, transcendental, sub-representativa, involuntária que contraporá à memória voluntária (lembrança) como síntese activa, representativa, vitória empírica sobre o esquecimento.

Mas como se penetra o passado «em si» sem o reduzir a um «antigo presente» ou ao «actual presente» (em relação ao qual o passado teria passado)? É neste passo que Deleuze evocará Proust. Combray, por exemplo, não surge como teria sido outrora presente, nem como poderia ser, mas como o esplendor do que nunca foi afinal vivido. É no esquecimento e como imemorial que Combray surge na forma de um passado que nunca foi um presente. Através do esquecimento advirá o retorno enriquecido do esquecido, a memória imemorial. Cremos que aí podemos adivinhar a convergências de planos e de relações diversas entre elementos, sensações, inteligibilidades, temporalidades sem coordenadas fixas, de que a própria escrita de Proust se tece. Mas também a cesura, a interrupção, enquanto estilhaçamento de *Cronos*. Interessa-nos portanto manter tais considerações na nossa linha de horizonte porquanto elas se revelarão amplamente relevantes na nossa leitura de Beckett.

Urge, neste ponto, avançar com a apreciação do idioma beckettiano, nomeadamente, do texto que mais assiduamente temos vindo a convocar, *L'Innommable*, procurando compreender de que modo a memória aqui está para lá da simples lembrança. Tratar-se-á, bem se vê, de uma tarefa difícil, visto que tal texto se apresenta em puro movimento de dissipação, a não ser que este seja tomado já como indício da temporalidade ali em jogo. Para iniciarmos a nossa análise, recordemos o facto de termos lido na secção 2 do primeiro capítulo uma passagem de *L'Innommable* na qual a linguagem tornava materialmente perceptível a dinâmica do esquecimento, ao invés de simplesmente nomeá-lo ou evocá-lo. Regressemos a essa passagem:

On dit ça. La fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais. (1953: 8)

A *gaguez*, espécie de pedra na engrenagem da língua, obriga o leitor a demorar-se nas diversas repetições, nos saltos, nas súbitas interrupções. Ela compõe o ritmo deste texto. A voz balbuciante simultaneamente enuncia e afecta as palavras enunciadas, atingindo-as na sua integridade e desenvoltura. Inventa, em concomitância, uma linguagem delirante, intensiva, e estranha, através de movimentos exaustivos de cesura e suplemento, suspensão e acrescento de partículas a meio da frase. É a própria afectação da língua que parece estar aqui colocada em primeiro plano, posta em evidência, encontrando-se em permanente desequilíbrio. São os desvios e rupturas que criam uma experiência de estranheza nas relações na e com a língua.

Mas parece existir uma qualquer afinidade entre o balbuciar e o esquecimento, como se a voz vacilasse diante do despojamento ou da abertura deste. Ganha então o esquecimento um duplo estatuto: é operação sobre e corpo da linguagem. É sob o seu signo vazio que a língua se cinde e dissemina; mas o esquecimento torna-se igualmente numa superfície *legível*. Será então importante averiguar até que ponto joga *L'Innommable* com esta possibilidade da linguagem, a de tornar o esquecimento num espaço aberto para a leitura. Acolhamos pois com cuidado o seguinte excerto:

Mais tout s'est effacé. Car il est difficile de parler, même n'importe comment, et en même temps de porter son attention ailleurs, là où gît son véritable intérêt, tel qu'un faible murmure le définit par bribes, comme en s'excusant de ne pas être mort. Et ce qu'il m'a semblé entendre alors, touchant ce que j'avais à faire, à dire, pour n'avoir plus rien à dire, il m'a semblé l'entendre à peine, à cause du bruit que j'étais en train de faire par ailleurs, conformément aux termes mal compris d'une damnation obscure. Cependant j'ai été suffisamment frappé par certaines expressions pour me jurer, tout en continuant à glapir, de ne jamais les oublier et, qui plus est, de

faire en sorte qu'elles en engendrent d'autres et, s'enflant en un tout irrécusable, chassent de ma misérable bouche tout autre discours, de ma bouche usée en vain de vaines fictions tout autre discours que le leur, le bon enfin, le dernier, enfin. Mais j'ai tout oublié et je n'ai rien fait, à moins que je ne sois en train de faire quelque chose en ce moment, et je le souhaite sincèrement. (1953: 35-36)

Lemos neste excerto a descrição de três acontecimentos: 1) a escuta de um murmúrio subtil e como que apagado no discurso; 2) a promessa; 3) o esquecimento. Diz-nos a voz que escutou um *ténue* murmúrio ou rumor acompanhando as suas palavras, o qual não conseguiu porém ouvir distintamente porquanto falava. O primeiro paradoxo é desde logo assinalado: a voz procura o murmúrio na fala, mas a fala enquanto fala impede que aquele seja facilmente escutado. Todo *L'Innommable* se tece a partir deste enigma: a tentativa de redução da linguagem ao vazio acontece por mor do rumor, dos gritos, dos sons inarticulados nela contidos, pela qual é desdobrado infinitamente o discurso. A dimensão de impossível em *L'Innommable* encontra aqui a sua maior manifestação.

A voz decide não mais esquecer algumas das expressões usadas, de modo a conseguir desenvolver a prática de um discurso outro, o melhor, o final (lembrando-nos de «a última palavra» de Blanchot). Mas o esquecimento sobrepõe-se ao juramento, e a voz deixa de dispor das expressões exactas para criar tal discurso. Importa, contudo, reter esse momento charneira materializado na locução prepositiva («a não ser que», «a menos que»). Esta locução é relevante porque é a partir dela que a voz aponta para a hipótese do esquecido imiscuir-se activamente na e como linguagem. No momento em que tal possibilidade é apontada, todo o texto fica refém dessa dúvida: não estará a voz enunciando o que não sabe? Não dirá ela esse esquecimento, sob a condição de não o lembrar? Não será o esquecimento precisamente o murmúrio? Até que ponto não opera

afinal o esquecimento como memória do imemorial e, portanto, como fundo de linguagem? E, se sim, que acarreta tal *resíduo*?

C'est entendu, il n'y a rien à en tirer, n'insistons pas, il n'est pas dangereux. Ah mais un petit filet de voix d'homme forcé, pour murmurer ce que leur humanité suffoque, aux oubliettes, garrotté, au secret, au supplice, un petit halètement de condamné à vivre, pour balbutier ce que c'est que d'avoir à célébrer la relégation, attention. (1953: 63-64)

Um fio de voz de homem condenado (porquê de homem condenado?), será este o murmúrio, o grito, que a voz procura? Um ligeiro fio de voz que acarreta o que é marginalizado, excluído ou «sufocado», portanto, pelo qual emergem forças obscuras, esquecidas, digamo-lo, pelo qual irrompe o inominável propriamente dito. Mas como emerge esse fio de voz do discurso ininterrupto de *L'Innommable*? Qual é a temporalidade aí em jogo? Não havendo qualquer movimento progressivo da narrativa, não havendo nenhum fim, o leitor fica como que suspenso no espaço de uma fala interminável, gaga e repetitiva: «je l'oublie toujours, je reprends, il faut reprendre» (1953: 208). Joga-se também aí a temporalidade do texto, o particular encontro entre a suspensão (a espera), a síncope e o retorno.

Para dar consistência ao nosso argumento, considerem-se desde logo as primeiras frases que abrem o texto «Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?» (1953: 7), pelas quais se interroga insistentemente o «agora», na sua hipotética relação com as categorias de espaço, de tempo e de sujeito, constituindo-se tal frase de abertura em gesto de indagação sobre o tempo e a possibilidade da própria enunciação ou do enunciado. Notemos ainda que ao longo do texto somos confrontados com algumas figuras, pelas quais a voz assinala a simultaneidade (aporética) do retorno e da suspensão. Por exemplo, dando conta da passagem de Malone, à sua frente, a intervalos regulares, a voz esclarecerá: «Il passe, immobile». E na mesma página, dando assim

conta de um tempo já não mensurável segundo as instâncias mais comuns: «Il n'y a pas de jours ici, mais je me sers de la formule.» (1953: 9). Umas páginas adiante :

Je reprends, après des années. C'est donc que je me suis tu, que je peux me taire. Et voilà ce bruit qui reprend. Tout cela n'est pas clair. Je dis des années, quoiqu'il n'y en ait pas ici. Peu importe la durée. Années c'est une idée à Basile. (1953: 36).

Como podemos nós pensar esta temporalidade paradoxal? Como compreendê-la senão na esteira da incomensurável temporalidade do «Eterno Retorno» conforme a esboçamos em páginas anteriores, também na sua relação com uma escrita fragmentada, marcada pelo paradoxo e pela disjunção conjuntiva? Vejamos uma outra passagem que, segundo cremos, complexificará ainda mais a leitura, permitindo verificar a radicalidade de uma temporalidade múltipla:

[...] pour que le temps passe, ça ne fait rien, on peut se le demander, pour mémoire, pourquoi le temps ne passe pas, ne vous laisse pas, pourquoi il vient s'entasser autour de vous, instant par instant, de tous les côtés, de plus en plus haut, de plus en plus épais, votre temps à vous, celui des autres, celui des vieux morts et des morts à naître, pourquoi il vient vous enterrer à compte-gouttes ni mort ni vivant, sans mémoire de rien, sans histoire ni avenir, enseveli sous les secondes, racontant n'importe quoi, la bouche plein de sable, évidemment, c'est à côté de la question, le temps et moi, ça fait deux, mais on peut se demander pourquoi le temps ne passe pas, comme ça, pour mémoire, en passant, pour passer le temps, je crois que c'est tout, pour le moment, je ne vois rien d'autre, je ne vois plus rien, pour l'instant. (1953: 169-170)

Embora em aparência estas frases constituam uma espécie de exercício irónico pelo qual *se passa o tempo* interrogando-se , no entanto, por que não passa o tempo, há uma outra potencialidade nelas que nos obriga a considerá-las mais finamente. Cremos que a ironia é diluída por um gesto dominante neste texto. O que era à primeira vista enunciado como uma hipótese, torna-se subtilmente, sem nenhum espaço intervalar,

sem indicação de qualquer tipo de alteração no tom, numa espécie de descrição alucinante de temporalidades imbricadas, quase contraditórias (o tempo não passa, instante a instante, denso, o «vosso» tempo, o dos outros, o dos mortos, o dos mortos por nascer). Deve-se assinalar esta contiguidade, indiscriminada, entre a menção e o uso, a conjectura e a prática. Em *L'Innommable* há uma espécie de apagamento das diferenças entre constativo e performativo, actos ilocutórios e locutórios, gerando essa diluição o carácter ambíguo que atravessa toda a obra. É, sobretudo, estranho o facto de a voz *dizer* que se pode passar o tempo (e tenhamos presente que se trata de uma expressão idiomática) por meio do questionamento e consequente *enunciação*, paradoxal, da sua não passagem.

O modo como se alude à não passagem do tempo ganha uma outra densidade, pois ela é perspectivada do ponto de vista da morte, da morte como estando desde sempre e para todo o sempre no tempo. Embora tal morte seja passada e por vir: «votre temps à vous, celui des autres, celui des vieux morts et des morts à naître». Portanto, o tempo dos mortos imiscui-se também no tempo do dizer da voz. Mas novamente se complexifica a temporalidade aqui esboçada: «pourquoi il vient vous enterrer à compte-gouttes ni mort ni vivant, sans mémoire de rien, sans histoire ni avenir, enseveli sous les secondes, racontant n'importe quoi, la bouche plein de sable». Os mortos já nem são mortos nem vivos. Porquê? Como é que os mortos se mantêm neste limbo (sem memória, sem história ou porvir)? E como é que podem eles contar «seja o que for»? Como falam eles, esses mortos antigos sem memória e os ainda não nascidos, suspendendo o tempo, perturbando aparentemente o simples decurso do presente? Arriscaríamos a seguinte hipótese: os mortos e os não nascidos falam na língua e linguagem – ou mediante, através delas – dos que falam: «enseveli sous les secondes, racontant n'importe quoi, la bouche plein de sable».

Vejamos então o excerto seguinte que aparece logo numa das primeiras páginas deste *L'Innommable*, pela qual se alude à antiguidade das noções: «N'allant nulle part, ne venant de nulle part, Malone passe. D'où me viennent ces notions d'ancêtres, de maisons où l'on allume, la nuit venue, et tant d'autres?» (1953: 11) A língua e a linguagem acarretam de imediato um carácter testamentário e testemunhal, bem como, forças e potências extra-significantes, com que a voz de *L'Innommable* não raras vezes se mede. Estes domínios incognoscíveis fazem com que a língua e linguagem digam o que não dizem, mas implicam igualmente uma temporalidade outra. O presente da enunciação estilhaça-se enquanto presente, compreendendo passado imemorial e por vir.

A tarefa incessante dessa voz, dissemo-lo já atrás, parece ser a de esvaziar a língua. Esvaziá-la de valores, de referências, de lugares comuns, sentidos e procurar, a partir da sua redução ou do seu esgotamento, na sua intimidade, o silêncio. Algo acontece, contudo, quando a voz se aproxima do desejado emudecimento da fala:

[...] ce sera le silence, faute de mots, plein de murmures, de cris lointains, celui prévu, celui de l'écoute, celui de l'attente, l'attente de la voix, les cris s'apaisent, comme tous les cris, c'est-à-dire qu'ils se taisent, les murmures cessent, ils abandonnent, la voix reprend. [...] ce sont les derniers mots, les vrais derniers, ou ce sont les murmures, ça va être les murmures, je connais ça, même pas, on parle de murmures, de cris lointains, tant qu'on peut parler, on en parle avant, on en parle après, ce sont des mensonges, ce sera le silence, mais qui ne dure pas, où l'on écoute, où l'on attend, qu'il se rompe, que la voix le rompe, c'est peut-être le seul, je ne sais pas. (1953: 209-210)

O silêncio é saturado, emergindo esse rumor angustiante (gritos, murmúrios), simultaneamente procurado e esbatido pela voz. Daí a sua insistência na mesma frase, repetida à exaustão, «é tudo uma questão de vozes». A voz de *L'Innommable* não é uma voz, nesse sentido, solitária, antes um aglomerado, ao qual dá um conjunto de máscaras

(personagens): Malone, Mahood, Worm, Basile, entre outras. A grande mudança neste texto, ainda em latência em *Malone est meurt* ou em *Molloy*, é a extenuação das personagens, ficando a voz plural, indistinta, evidenciada – espécie de resto indiferenciado de todas as outras, singularizadas, atribuíveis a esta ou aquela personagem.

Mas leiam-se brevemente algumas passagens de *Textes pour rien*, averiguando o modo como o tempo, a memória imemorial, e a escrita são aí pensados, de maneira a reforçarmos o que temos vindo a dizer. Logo nas primeiras páginas encontramos a determinação de um espaço pela consideração temporal. No caso, uma temporalidade secular:

Au fait, qui sont ces gents? M’ont-ils suivi, précédé, accompagné ? Je suis dans l’excavation que les siècles ont creusée, siècles de mauvais temps, couché face au sol brunâtre où stagne, lentement bue, une eau safran. (1958: 117)

A voz narrativa diz estar na cova que os séculos cavaram, séculos de mau tempo (instalando-se aqui a instabilidade semântica). Mas mais adiante acrescentará:

Tout s’emmêle, les temps s’emmêlent, d’abord j’y avais seulement été, maintenant je suis toujours, tout à l’heure je n’y serai pas encore, peinant à mi-versant, ou dans les fougeraies qui bordent le bois, ce sont des mélèzes, je n’essaie pas de comprendre, je n’essaierai plus jamais de comprendre, on dit ça, pour l’instant je suis là, depuis toujours, pour toujours, je n’aurai plus peur des grands mots, ils ne sont pas grands. Je ne me rappelle pas être venu, je ne pourrai jamais partir [...] (1958: 120)

E percebemos como a temporalidade se complica, se torna labiríntica. Mas como se dá esta temporalidade, onde está o rasto dos séculos nestes textos votados ao nada: «Mais ce n’est pas le silence. Non, ça parle, quelque part on parle. Pour ne rien dire, d’accord, mais est-ce assez, pour que ça rime à quelque chose?» (1958: 183). Uma frase como centro descentrado, enigmático, secreto, oferece-se como resposta: «ça parle». O quê? A que se pode referir este “ça”? Notemos que quem fala não é alguém, é um isso,

“ça”, um «fala-se», fala impessoal para não dizer nada, ou seja, fala sem mensagem explícita, sem emissor e sem destinatário preciso. Mas o que fala então pelo vazio, pelo nada, pelo silêncio? A porosidade do falar daria lugar ao murmúrio (o «fora»), à memória imemorial, vestígio do remoto na palavra. Enquanto interrupção do processo de reificação do discurso e abertura às potências da linguagem, à sua estranheza, a constituição de uma fala sem fito ou os textos para nada permitem a emergência de uma temporalidade e de resquícios de passado excluídos pela razão, pela *doxa*, pelas leis do bom-senso. É nessa medida que *L’Innommable* e *Textes pour rien* dão a pluralidade e o esquecimento no seu corpo textual. Expõem sem expor o insondável, a incomensurabilidade de um idioma, a multiplicidade de tempos, as vozes e forças aí em decurso. Esse é o seu testemunho, uma dádiva sem cálculo nem termo.

Testemunho sem atestação

Voltemos a Blanchot, pelo qual talvez consigamos entrever como o imemorial e o testemunho se articulam. Para este autor, e a isso já aludimos atrás, o único testemunho possível é precisamente o testemunho impossível, isto é, um testemunho sem atestação. Um pequeno segmento textual de *Le Pas au-delà* evoca com particular força esta ideia:

♦ *Enlacés, séparés: témoins sans attestation, venant vers nous, venant aussi l’un vers l’autre, au détour du temps qu’ils étaient appelés à faire tourner.*
(Blanchot, 1973a: 117)

O fragmento revela-se de difícil, se não impossível, leitura, na medida em que oscila entre o legível e ilegível, devendo-se tal opacidade, parece-nos, ao ritmo, à pontuação que vai interrompendo e tornando o próprio fragmento fragmentário e ao

conjunto de elementos em tensa, se não paradoxal, relação. Arrisquemos contudo um comentário. Desde logo, note-se que o segmento «enlacés, séparés», aparentemente um segmento que aponta para uma tensão entre duas forças (o encontro e a separação), de imediato está como que correspondendo ao que diz, já que essa relação interrompida acontece também por meio de uma vírgula textualmente presente, traço que sinaliza a continuidade e descontinuidade, isto é, o hiato. É quase como se se falasse de dois amantes que *enlaçados*, quer dizer, a-braços um ao outro, ou um com o outro, tocando-se, se mantivessem irremediavelmente descoincidentes pelo intervalo que não permite nem a fusão nem a identificação. Mantenhamos a imagem no horizonte e, através dela, a ideia de um encontro desencontrado ou de uma relação diferida, já que nos permite aludir precisamente ao movimento da diferença, que importa aqui lembrar¹²⁹, mas igualmente à relação entre texto e leitura. Não será a leitura uma «causa amante», um gesto de paixão segundo o qual o encontro só se torna possível pelo desencontro?

Logo em seguida, após dois pontos que sinalizam, desta feita, uma abertura, como se adiante se pudesse ler o esclarecimento de «enlacées, séparées», topamos com a expressão «témoins sans attestation». Embora parecendo tratar-se de uma espécie de aporia, o que aqui parece estar em jogo é afinal a ideia de que pode haver testemunho sem a dimensão informativa do relato, testemunho que não esclarece o testemunhado, mas que também não o vela. Não se trata assim de defender o indizível, mas de mostrar como o indizível é dito; dizer o indizível enquanto indizível. É a esse título que, de resto, o “inominável” pode tornar-se enfim nome que para sempre nomeia e indica,

¹²⁹ A imagem de uma relação de amor (entre amantes ou entre amigos) é uma figura que surge com grande incidência em toda a obra de Blanchot, entre as mais conhecidas, lembremos *L'arrêt de mort* ou *L'attente l'oubli*, os textos que vão tematizando mais directamente a questão da amizade. A ideia de uma relação pelo desencontro, pela ética da alteridade absoluta do outro, é o que guiará Blanchot no seu pensamento sobre o diálogo e a leitura, como já tivemos a oportunidade de verificar. Lembremos finalmente, a esse respeito, a dedicatória/citação que Blanchot redige para a colectânea de textos, aqui já várias vezes referida, que significativamente recebe o nome de *L'Amitié*, ao amigo Georges Bataille: «...amis jusqu'à cet état d'amitié profonde où un homme abandonné, abandonné de tous ces amis, rencontre dans la vie celui qui l'accompagnera au-delà de la vie, lui-même sans vie, capable de l'amitié libre, détachée de tous liens» (1971: 7).

refere, o que se desconhece ou mesmo, acrescentemos a potência memorial de que temos vindo a dar conta. O testemunho ou os testemunhos – visto que a expressão mantém sempre o traço da pluralidade – parece aqui relacionar-se com a interrupção e com a possibilidade de algo surgir desse intervalo, para lá da significação. Faz-se alusão a um tempo, mas um tempo desviado que os testemunhos (?) fariam re-tornar. Lembremo-nos de *L'Instant de ma mort* como a narrativa de um instante de cisão e ruptura do presente, retornando, como memória esquecida («je sais - le sais je»). Tudo isto se nos afigura de maneira bastante enigmática. Mas vejamos como é possível pensar a partir desta mesma opacidade.

Fomos por várias vezes aludindo ao facto de o testemunho não se confundir com a prova, com o facto ou com o evento. Se ele não se confunde pois com o domínio da prova, apreciemos a fundo, em todas as suas implicações, a hipótese de o testemunho não ser necessariamente o que releva do plano discursivo ou linguístico, podendo até implicar, no seu corpo, algo que diga antes respeito ao silêncio, às marcas não verbais da linguagem, assim como de algum modo o faz Derrida em *Poétique et Politique du témoignage* (2005). A admitir tal possibilidade, será igualmente viável que a linguagem acarrete uma memória esquecida. Aqui residiria a possibilidade de testemunhos sem atestação: a invenção de novos idiomas, interrompendo a imposição monológica do discurso e oferecendo traços do imperceptível, do que escapa ao sentido da história. A memória aí em jogo seria uma memória sem lembrança, memória imemorial na própria linguagem, das forças não linguísticas que a atravessam, fazendo-se memória pensante no movimento da decifração do que se mantém para sempre indecifrável. Seria, na nossa perspectiva, essa mesma memória que atravessa *L'Innommable* de Beckett. Nesse texto, o quase esgotamento da sintaxe, o desregulamento da semântica, a conversa fiada, a aporia, corresponderiam à abertura da linguagem às potências não-linguísticas e, por

consequente, à sua infinitização. Essa seria a dádiva dos textos aqui em estudo, a sua potência infinita e o seu testemunho impossível.

EPÍLOGO

Testemunho, dom: *o meio-dia às duas horas da tarde*

A verdadeira mão que o poeta estende
não tem dedos: é um gesto que se perde
no próprio acto de dar-se.

Ana Hatherly, *O Pavão negro*

Provérbio

A noite é a nossa dádiva de sol aos
que vivem do outro lado da Terra.

Carlos de Oliveira, *Trabalho Poético*

Num pequeno texto, «Ébauche d'un regret», sucedendo *Une Voix venue d'ailleurs: sur les poèmes de Louis-René des Forêts* (1992), Blanchot enuncia, em jeito de *post-scriptum*, o inevitável fracasso do comentário, para sempre incapaz de restituir integralmente o ritmo, a singularidade e a força do poema. O autor parece apontar para a dimensão de ilegibilidade ou de estranheza do texto, de que o ritmo constituiria certamente um caso paradigmático, na medida em que, embora parte fundamental da experiência da leitura, é impossível convertê-lo na forma de uma descrição. Segundo Blanchot, qualquer tentativa de explicação ou de tradução dessas potências através da *ordem do discurso* – precisamente interrompida pela singularidade idiomática do poema – é inexequível. Formula este problema no âmbito de uma reflexão abrangente, que contempla não só a questão do «comentário», como também a da crítica em sentido mais alargado. E se considerarmos o prefácio de *Lautréamont et Sade*¹³⁰ (1963), bem como, nele, o texto dedicado a *Les Chants de Maldoror*, verificamos como o autor

¹³⁰ Muito embora a primeira publicação de *Lautréamont et Sade* date de 1949, teremos de considerar a reedição de 1963, já que é essa que inclui o prefácio com o sugestivo título «Qu'en est-il de la critique?». Portanto, embora o livro surja na nossa bibliografia com a data 1949b, sempre que aludirmos ao prefácio ter-se-á de considerar a reedição. O prefácio surge na nossa bibliografia em destacado, com o respectivo ano, a saber, 1963.

reitera aquilo que podemos entender na sua obra como uma ética da leitura, pela qual orienta nomeadamente a sua apreciação da crítica, conforme veremos. Leia-se então a enunciação do problema em «Ébauche d'un regret»:

J'ai écrit ce commentaire (ce qui semble se donner pour un commentaire), et tandis que je l'écrivais, entraîner par le *mouvement qui est le don du poème*, je fermais les yeux sur cette faute qui est de transformer le poème (les poèmes) en une prose approximative. Il n'est pas d'altération plus grave. Ces poèmes de Samuel Wood ont leur voix qu'il faut entendre avant de croire les comprendre. «On a touché au vers.» Mais Mallarmé reconnaissait encore dans le «vers libre» l'ancien alexandrin «harassé». Comme j'aimerais *pouvoir dire le rythme* qui, prolongeant le vers antique, lui donne une gloire sombre, parfois solaire – le sublime dans la simplicité – et voici que, par ces épithètes, j'étouffe les voix qui nous appellent et nous attirent vers le point ultime. (sublinhados nossos, 1989: 20)

Embora reconhecendo a impossibilidade de uma resposta justa ou a falta para com o poema, Blanchot não nega a necessidade e o gesto de ler/responder/escrever. Mas como, e em que condições, pode esse gesto dar-se? Estas parecem ser as questões que, já em 1949, accionam o movimento de um texto tal como «L'Expérience de Lautréamont». Nele, Blanchot problematiza duas tendências, por vezes em correlação, a saber, a do comentador elucidativo e a do crítico analítico. A primeira pretenderia anular a obscuridade e a força do texto através da clareza de uma explicação; a segunda complexificaria a tentativa, através da criação de sistemas de análise e da constituição de razões teóricas. O que importa reter, acima de tudo, é que estas duas tendências, ou métodos de leitura, pelos quais os próprios comentadores pretendem apagar qualquer marca sua no comentário e anular a particularidade da sua experiência de leitura, resultam de um entendimento da crítica segundo o qual esta, cumprindo funções de mediação, aproximaria o «leitor comum», não especializado, da obra. Está aí em causa uma concepção de leitura objectiva e adequada dos textos que, ao devolver a

significação ali contida, promoveria afinal a obliteração da sua potência significante e dos encontros e leituras singulares.

Como entenderá então Blanchot a possibilidade de leituras/reescritas de um texto que contrariasse estas duas tendências, pólos extremos de uma mesma concepção, evitando repetir os seus vícios, muito particularmente o da transparência da leitura e o da especialidade da crítica? «Para este autor [diz-nos Patrícia San-Payo] a leitura é sempre apenas assentimento. Na realidade, a leitura nada faz, nada acrescenta, é pura liberdade que deixa ser o que é. É esse “sim” da leitura que permite a afirmação da obra como decisão» (San-Payo, 2003: 43).

Facilmente se compreende como este assentimento nada tem que ver com os métodos acima mencionados. Ele significa, ao invés, conforme fomos adiantando aqui e ali, a aceitação da irredutibilidade e do inacabamento do texto, ou seja, a precariedade das leituras/escritas e a necessidade do recomeço. «Une voix venue d’ailleurs» pode constituir precisamente uma boa pedra-de-toque para pensar este assentimento que Blanchot associa à leitura, pois nele se enfatiza a dinâmica entre a fidelidade e infidelidade no contacto com uma obra ou com um poema, sempre excedentes relativamente à forma e à significação e, portanto, nunca podendo ser totalmente apreendidos numa leitura sem resto.

Regressemos, agora, à problematização ensaiada em «Ébauche d’un regret», muito particularmente à passagem acima citada, onde Blanchot afirma ter sido conduzido ou levado, enquanto escrevia/lia, pelo movimento do poema como seu dom. O que poderá querer dizer ser levado pelo movimento, o dom ou dádiva do poema, de tal modo que se é infiel ao mesmo (sublinhemos novamente a tensão entre a ideia de que se segue as vozes do poema e que se lhes é, ainda assim, infiel)? Porque se diz o autor arrastado no ou pelo dom? Que vozes são essas que teremos de ouvir antes de

acreditar compreender o poema? Notemos que Blanchot fala «do movimento que é o dom do poema», para mais adiante, evocando Mallarmé, dedicar algumas linhas à questão do ritmo. «Don du poème» é exactamente o título de um poema de Mallarmé¹³¹, no qual a criação aparece associada à imagem da insónia, «l'enfant d'une nuit d'Idumée!». A importância da insónia em «Don du poème» releva do facto de, nela, o estado de vigília se associar ao cansaço e ao sono, tornando-se num paradoxal estado em que consciência e delírio se articulam. Por estas mesmas razões, a insónia é um modo particular de experimentar o tempo: o da suspensão ou da expectativa. O encontro entre a vigília e um certo entorpecimento encontra-se urdida no poema de Mallarmé, especificamente na dinâmica entre a forma e a força. Há o aproveitamento de formas inscritas na tradição poética (o soneto e o alexandrino arcaico) e o uso da rima emparelhada. Mas tal jogo estrutural não significa a plena mestria do poeta sobre o poema. No decorrer dos versos, e em contraste com a tecnicidade, vai-se tornando mais claro até que ponto o criador é impotente diante da obra. É ao despontar do dia (aurora), à luz do dia, depois da noite de insónia, que o poeta percebe como o poema escapa ao seu domínio, estranhando-o – «L'aurore se jeta sur la lampe angélique,/ Palmes! et quand elle a montré cette relique/ A ce père essayant un sourire ennemi,/ La solitude bleue et stérile a frémi».

Não confundamos, o título alude ao «dom do poema» – não ao dom do poeta. Mas que dom será esse, então? O que dá o poema se, aparentemente, ele se encontra para lá de qualquer doação, estrangeiro e estranho que é, e não pertence a ninguém, nem ao

¹³¹ Poema composto por catorze alexandrinos, de rima emparelhada, de onde resulta um forte ritmo musical. Sugere-se neste texto a marcação do indizível através da musicalidade e do poder da linguagem. Embora, como anteriormente dito, a transcrição de um poema em nota de rodapé não se nos afigure um gesto particularmente elegante, somos mais uma vez obrigados a tal, pelas mesmas razões que acima enunciamos: «Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !/ Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée./ Par le verre brûlé d'aromates et d'or,/ Par les carreaux glacés, hélas! mornes encore/ L'aurore se jeta sur la lampe angélique,/ Palmes! et quand elle a montré cette relique/ A ce père essayant un sourire ennemi,/ La solitude bleue et stérile a frémi./ Ô la berceuse, avec ta fille et l'innocence/ De vos pieds froids, accueille une horrible naissance/ Et ta voix rappelant viole et clavecin,/ Avec le doigt fané presseras-tu le sein/ Par qui coule en blancheur sibylline la femme/ Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame ?» (1865).

autor? Quem daria o poema? Quem o receberia, se ele é inapropriado (monstruoso, inclassificável) – «[...] accueille une horrible naissance»? Haverá uma relação do dom com a expectativa e o esquecimento (o imemorial), assim como sugerido em *L'Attente L'Oubli*: «*L'oubli, le don latent. Accueillir l'oubli comme l'accord avec ce qui se cache, le don latent*» (sublinhados nossos, Blanchot, 1962: 67)? Diz Blanchot que foi levado pelo dom do poema. Pelo movimento, pelo ritmo... estaria aí o dom do poema? Mas porquê? Ou como? De que modo podemos compreender o movimento do poema como dom?

Em *Donner le temps I – la fausse monnaie* (1991), Derrida evoca «Don du poème» de Mallarmé, vendo nele o gesto da dádiva – o poema é oferecido ao leitor, assim como à ama que, por sua vez, oferecerá o seio (quem poderia ser a ama do poema?, quem acolheria os – monstruosos – versos, alimentando-os, oferecendo-lhes o seio?). Vejamos, pacientemente, *dando tempo* (ao tempo), a forma como Derrida define o problema do dom, procurando aí encontrar pistas para compreender todas as implicações do pensamento de Blanchot.

É sobretudo a partir do livro de Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), e de «La fausse monnaie», um dos pequenos textos de *Petits poèmes en prose - Le Spleen de Paris* (1869), de Baudelaire, que Derrida procurará meditar sobre o dom. Este só poderia ser considerado enquanto tal a partir do seu apagamento ou do seu esquecimento, quer isto dizer, quando subtraído à lógica da dívida ou da retribuição (o contra-dom), pois a dívida pertence à regra do círculo económico, da circulação de bens ou de símbolos. Derrida sublinha assim a contradição que atravessa todo o ensaio de Marcel Mauss, no qual o dom aparece como que pertencendo à dinâmica da retribuição, segundo um esquema trinário: dar-receber-retribuir. Não pretende o filósofo negar a dádiva como fenómeno ou como

circunstância empírica que prevê a troca. Está antes aqui em causa a problematização, como dissemos, da contradição, o questionamento da síntese, da simetria entre os dois processos em direito incompatíveis: o dom e a troca.

A contradição no dom resumir-se-ia, para Derrida, do seguinte modo: por um lado, o dom inscreve-se numa lógica económica, tem lugar na circulação dos bens, dos signos ou das mercadorias; por outro lado, só haveria verdadeiramente dádiva na condição de esta romper com a economia, de ela perturbar o círculo pelo qual os bens regressam ao lugar de onde partiram (retribuição). Devido à tensão entre o económico e o anti-económico ali em acção, Derrida depreende que o dom é uma figura do impossível: onde domina o curso circular do tempo as suas condições de possibilidade não são preenchidas, apenas havendo dádiva no instante onde uma refração tem lugar dentro do círculo.

Para Derrida, só existiria dom na ausência da intenção e do reconhecimento, isto é, na não compreensão da intencionalidade do gesto. Pois é a intenção que certifica o seu equivalente simbólico e, portanto, o reintroduz na lógica da dívida e da retribuição. Em última instância o dom, enquanto tal, não deveria ser percebido nem pelo donatário, que antecipa o reconhecimento, nem pelo receptor, que nessa aceitação sublinha a compreensão da intenção do primeiro. A dádiva enquanto tal não poderia *a-presentar-se*, fazer-se *presente*, já que essa presença, a assinalação de que ela acontece ou se dá naquele momento, precisamente a anula. Assim, a temporalização do tempo (de que Derrida dá alguns exemplos: memória, presente, antecipação, retenção, iminência de futuro) acarreta a sua destruição. É nessa medida que o autor defende, em *Donner le temps*, a necessidade do esquecimento, para lá da sua categorização psicanalítica, como condição afirmativa do dom. Tratar-se-ia de um «esquecimento absoluto, radical», de acordo, diz-nos, com uma certa experiência do traço como cinza (e veremos adiante

como a imagem da cinza não surge por acaso, dizendo essencialmente respeito à disseminação do dom a partir do seu esquecimento¹³²). Derrida frisa que não se trata de uma não-experiência, mas, antes, do apagamento de um instante que não pertence à lei económica do tempo circular ou de sucessão (1991: 30-31). A relação entre dom e esquecimento seria de tal ordem que cada um seria, por seu turno, a condição do outro.

Mas, pergunta Derrida, o que seria um dom que respeitasse as suas condições – a saber, não aparecer enquanto tal, não ser, não existir, não significar, não querer dizer-se enquanto tal ? Um dom *insignificante*, em suma. O autor partirá da ideia de que o tempo não é nada, não pertence a ninguém, não pode ser dado, para cogitar na inabarcável hipótese de o dom só ser possível impossivelmente, dádiva pela qual se daria o que não se tem e não se pode dar: o tempo, um tempo que detona o presente, um tempo «fora dos eixos».

Como podemos nós considerar a doação dessa temporalidade cindida? Já vimos, na secção 3 do segundo capítulo, como o esquecimento é determinante. Porém, Derrida acrescentará uma nova dimensão, acentuando aquilo que no ensaio de Mauss surge como o «termo» do dom, o qual coincide com o fechamento do gesto na retribuição. Sinaliza então o intervalo entre a doação e a retribuição, pois é nessa *diferença* temporal que se torna claro como a identidade entre dom e troca não seria nem imediata nem analítica. Esta observação permite ao filósofo conceber o movimento do dom/contradom como uma *força*, uma propriedade imanente da coisa ou assim apercebida pelo doador e pelo receptor, antes de ser simplesmente um contrato.

Movida por uma força misteriosa, a coisa ela mesma requer dom e restituição, e obriga ao tempo, ao termo, ao intervalo da temporalização, do devir-temporalização da

¹³² Uma certa semântica da cinza também nos lembra o idioma poético de Celan. Ora, o que daqui podemos de algum modo ponderar é a relação entre o testemunho impossível de Celan e sua relação com o movimento da disseminação e do dom de que as imagens da neve, da cinza, do pó pudessem evocar.

temporalização – a animação de um tempo pelo desejo da dádiva e da restituição, a *diferença*. Pelo que, segundo Derrida, o dom não é dom, ele só dá na medida em que «dá o tempo». Veremos adiante quais as implicações desta hipótese. A diferença entre dom e outro tipo de operação de troca residiria neste «dar o tempo», como interrompendo o curso cronológico, pois a dádiva interdita a restituição imediata e instantânea da coisa, sendo necessária a duração – diz Derrida evocando Blanchot, «il faut l’attente – sans l’oubli» (1991: 60), em que um travessão surge precisamente como sinal desse intervalo que no entanto, neste caso, ainda não dilui a dívida¹³³, contrariamente, sublinhemo-lo, ao título de Blanchot.

Ainda que impossível, o dom pode ser experimentado, na sociedade e também na linguagem. Observa-se em certas práticas a não restituição e o esquecimento radical da dádiva. Mauss refere-se, por exemplo, a episódios de *potlatch* (prática difundida entre os Índios da Melanésia e da Polinésia) nos quais se verifica a despesa e a destruição dos bens. Mauss chama loucura a essa despesa sem retorno. Simultaneamente, a observação destes gestos de pura dissipação parece dificultar um pouco o argumento do antropólogo. De tal modo que este é obrigado a reelaborar o seu léxico, sobretudo no que diz respeito aos termos «dom» e «troca», em função daquilo que considera ser um excepcional episódio de desvario. Para Derrida, aquilo a que Mauss chama loucura arruína a referência semântica, segundo a qual seria possível

¹³³ Patrícia San-Payo sintetiza de forma precisa todo o argumento que aqui está em causa. Deixamos transcrito um pequeno excerto que nos parece esclarecer a condição paradoxal do tempo no dom: «O que se pode dar ? -, ou seja, o que se pode dar sem se anular imediatamente como dom ? Apenas o que não se pode dar : o tempo. O dom implicaria um contra-dom num lapso de tempo que se furta à sucessividade cronológica, que não se reduz a uma unidade mensurável, mas que se escande, por assim dizer, de acordo com um outro ritmo que não é o que estrutura a "lógica circular dos bens trocados". É porque falar-se de dom implica, imediatamente, o confronto com uma impossibilidade, que só faz sentido pensá-lo em função de uma interrogação sobre a própria temporalidade. O dom só é dom quando se dá o que não se pode dar, ou seja, implica a confluência de dois momentos temporais distintos, algo que racionalmente somos levados a excluir como impossibilidade lógica. O dom do dom designaria-se aqui esse dar-se do tempo que introduz uma descontinuidade temporal: implicaria o tempo, não o tempo que é, o tempo que existe, mas o dar o tempo, o dar-se do tempo. Lévinas em Derrida: “*Là où il y a le don il y a du temps*”» (San-Payo, 2003: 202-203).

entender e distinguir o dom do não-dom. Assim sendo, o próprio sentido de dom arde e suas cinzas disseminam-se sem retorno.

Derrida interrogará a relação entre dom e disseminação a partir da questão do não retorno. Procurará fazê-lo, ainda, mediante o campo semântico da palavra «dom», mostrando como também este oscila:

*Ce foyer sémantique autour duquel se rassemblerait une économie ou une polysémie organisée semble bien faire défaut. Si ce défaut se confirmait, on devrait renoncer à un concept du langage réglé par des ancrages sémantiques profonds qui autoriseraient par exemple des questions du type : quel est le sens tuteur ou l'*etymon* du don à partir duquel se diffractent toutes les diversités sémantiques, tous les idiomes, tous les usages ? Quel est le consensus à partir duquel un contrat linguistique implicite nous permettrait de nous entendre, de nous pré-comprendre, ici même, de nous faire crédit quand nous parlons de don, donner ou donner ? Que se passerait-il si le défaut de sens tuteur ou de polysémie réglée devait nous faire renoncer à ce style de question au profit d'un certain concept de la dissémination? (1990: 68)*

O autor explicita assim o que há de loucura na própria linguagem, pois a oscilação do campo semântico perturba a suposição de uma lógica economicista, segundo a qual a palavra respeitaria a lei da troca ou do retorno, bem como da comunicação. E vimos de que maneira várias concepções de linguagem e de literatura estão reféns das regras economicistas, como por exemplo, as que reenviam o sentido à intenção do autor enquanto autoridade, reenvio ao contexto, reenvio à língua maior, como diria Deleuze. Tratar-se-ia novamente da dialéctica entre a intenção e a retribuição – intenção e descodificação da intencionalidade. De algum modo verificámos em Platão uma questão similar, pois o problema que encontra na escrita relaciona-se com a sua gratuitidade (a loucura) e o esquecimento, dissiminando-se tal palavra sem regra ou medida.

A problemática do dom, no pensamento derridiano, não é separável da da escrita, do traço ou do texto: um traço, uma letra, uma língua, um *corpus*, uma obra, são-nos dados, sem que nada de identificável (nem sujeito, nem intenção) reste da sua origem ou do seu ponto de partida. A instância doadora está morta, mas o dom continua a produzir efeitos e desencadeará reacções sem termo nem previsão. Toda e qualquer obra conta uma história do dom, na medida em que se dissemina sem retorno, sem outro saldo senão uma superabundância infinita, para lá de todo o valor. Quando Mallarmé indica a oferta dos seus versos monstruosos, nada espera em retorno. Faz-nos Mallarmé a oferta infinita desses versos, como profusão, movimento de pura disseminação. E o que se dá nesse poema é o próprio envio, num tempo que acarreta passado e futuro.

As meditações de Derrida aproximam-se muito das de Blanchot, sobretudo dessas nas quais precisamente o último assinala a dádiva de um tempo que interrompe o presente. É o caso do seguinte fragmento de *L'Écriture du désastre*:

[...] donner ce n'est pas donner quelque chose, même dispendieusement, c'est plutôt donner ce qui est toujours pris, c'est-à-dire peut-être le temps, mon temps en tant qu'il n'est jamais mien, dont je ne dispose pas, les temps au-delà de moi et de ma particularité de vie, le laps de temps, le vivre et le mourir non pas à mon heure mais à l'heure d'autrui, figure infigurable d'un temps sans présent et toujours revenant. (1980: 141)

Dar o tempo, conforme lemos nesta citação, é dar aquilo de que não se dispõe, dar aquilo que só se tem porque se dá, na medida em que não é passível de ser tomado fora do gesto da dádiva. Dar seria dar o tempo, mas um tempo em tudo diferente de *Cronos*. Discorremos em páginas anteriores sobre a particular temporalidade da literatura, pelo que podemos compreender a dimensão aprofundada de tal asserção. O tempo doado seria aquele que, dependendo do intervalo (temporalidade do diferido), aproxima memória imemorial e por vir (memória pensante). A memória imemorial diz respeito à

singularidade de um acontecimento intraduzível e, contudo, em constante metamorfose.

Consideremos ainda outros dois fragmentos de Blanchot:

♦ Une parole brusque et fortuite, injuste et raffiné (toujours soustraite à l'échange): possibilité sinistre qui est comme le don du langage innocent. (1973a: 78)

♦ Si la Parole se donne à l'autre, si elle est ce don même, ce don en pure perte ne peut pas *donner* l'espoir qu'il sera jamais accueilli par l'autre, reçu comme don. Parole toujours extérieure à l'autre dans l'extériorité d'être (ou de ne pas être) dont l'autre est l'indice : le non-lieu. «*Pourtant, vous dites cela avec l'assurance des mots abstraits, serviles, souverains. – En pure perte, en pure perte. – Cela est encore dit avec trop de sûreté. – Et cela aussi.*» (Blanchot, 1973a: 180-181)

Blanchot concebe pois a palavra extraída do trânsito económico da troca e, portanto, do círculo (também hermenêutico), dando-se como perda, disseminação, ao cuidado do outro: palavra testamentária e testemunhal. Porém, dada apenas na medida em que esse outro nunca saiba o que vem e o que daí advirá. Tal implica uma reconsideração do que possa ser a leitura, gesto humilde e paciente, sabendo-se sempre insuficiente.

Se Derrida e Blanchot acentuam a relação do dom com a dissipação, na medida em que esta consistiria na impossibilidade de retorno, poderemos entender o ritmo, as potências pré-significantes, o esquecido, enquanto sinais de quanto no texto não pode ser reconvertido, parafraseado, explicado, e se mantém, nessa medida, como enigma. O testemunho do intestemunhável seria a afirmação poética, a singularidade de um idioma, do desejo, e sua irredutibilidade à adequação de um dizer. Nele inscrevem-se os vestígios do passado, num movimento contra-hegemónico, não subsumível à lógica da representação e ao sentido da história, conforme procurámos esclarecer páginas atrás – secção 3 do segundo capítulo.

Mas não haverá precisamente uma relação entre a não permutabilidade que o dom implica e a a questão da morte, do esquecimento, conforme Sócrates nos diz no *Fedro* de Platão? A morte implicada na lógica do dom é, segundo Derrida, a morte da instância doadora. Como não lembrar, a respeito, o título de Blanchot *L'Instant de ma mort*? Como não associar esta afirmação ao dom, sobretudo averiguando que nela se dá conta de uma instância de tempo (o instante) na qual o próprio tempo se cinde entre passado e por vir («Je me souviens [...]. L'instant de ma mort désormais toujours en instance»)?

A narrativa evoca a temporalidade inaudita de um passado ele mesmo labiríntico (o jovem menos jovem, já subitamente velho; o tempo que se suspende diante do pelotão de fuzilamento; o sentimento de leveza indescritível, entre a morte e a vida; a contingência e o infinito), metamorfoseando-se numa memória do que já não se sabe. Uma intersecção louca de dois tempos, tal como aquela procurada pelo narrador de *La Fausse monnaie*: o «meio-dia às duas horas da tarde». Esta será a temporalidade do próprio texto: a do acontecimento enquanto aquilo que não é subsumível na forma de uma experiência (como síntese) e se dá como inesgotabilidade, fendendo ou perturbando o presente enquanto presente.

L'Instant de ma mort é a dádiva dessa incomensurabilidade, assim como, à sua maneira, *La Folie du jour* o é também. São estas narrativas testemunho de experiências inexperienciadas, enigmas ou segredos a serem ainda e sempre pensados. Nelas, como fomos assinalando, testemunha-se, precisamente, a irredutibilidade do testemunho ao discurso eficiente, sem resto. Na aparente simplicidade de tais narrativas, o segredo faz-se superfície legível e, contudo, resiste ainda à legibilidade. Daí que em *La Folie du jour* as instâncias da autoridade (a polícia, o médico, o advogado e mesmo, podemos acrescentar, o leitor) fiquem perplexos diante de uma singular narrativa que se oferece

segundo outra ordem de verdade, irreduzível à prova ou à informação objectiva, podendo ler-se: «A la longue je fus convaincu que je voyais face a face la folie du jour; telle était la vérité: la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout bon sens; elle m'assaillait déraisonnablement, sans règle, sans but.» (1973b: 22). A força ou promessa de verdade torna insuficiente o cálculo, a garantia, e aparece antes como excesso, potência, possibilidade de dizer o indizível.

Os narradores de *L'Instant de ma mort* e de *La Folie du jour* organizam a memória jogando com o hipotético, como processo sinuoso que oscila entre a claridade e a obscuridade – «Je sais – le sais-je», «je sais, j'imagine», lê-se em *L'Instant*. Desloca-se pois a memória, já não se trata de um simples exercício rememorativo, mas de uma memória que, a partir do poder da efabulação, é operante e assim se oferece, irreduzível.

Tomando o tópico da memória na sua articulação com o esquecimento, pensemos agora um pouco em *L'Innommable* de Beckett e na linguagem gerada pelo olvido e pela incerteza. A diluição, a proliferação, o que torna impossível possuir, compreender o texto de Beckett, constituem parte da experiência de leitura. Cada frase colide com a precedente, de tal modo que, quando lemos *L'Innommable*, no ponto radical em que as próprias máscaras são precárias, metamorfoseando-se sem termo (Eu, Nós, Molloy, Malone, Murphy, Worm, o verme imperceptível), a impressão é a de espaço movediço e, simultaneamente, de um vazio saturado (de vozes, murmúrios, gritos, risos). Mas que pode tal sensação acarretar consigo? Do que é ela afinal sintoma?

Desde logo, actua sobre nós o efeito de desfamiliarização da linguagem e, mesmo, da língua, esbatendo-se a nossa suposta competência linguística e de entendimento. Tornam-se as palavras numa matéria estranha, estrangeira. Intensificam-se, obrigando-nos a repensá-las para lá da lógica do uso, compreendendo a sua

dimensão imemorial (a sua antiguidade) e a sua abertura à invenção. Curiosamente, é a usura das palavras, levada ao limite no texto de Beckett, que precisamente faz com que elas se reacendam e ganhem um outro rasgo, para lá do hábito, embora tal não anule a dimensão de memória. Elas são antes revitalizadas, vivificadas, por força da desterritorialização da língua. Multiplicam-se as ressonâncias das palavras através da modelação do silêncio e do ritmo: a criação de tensões, as condensações e dispersões, a interrupção, o encontro dos contrários. Nessa dinâmica de relação entre sensível e inteligível joga-se toda a potência significante do texto e as suas temporalidades: o esquecido, vestígios do passado por meio de figurações, as transmutações, o por vir. *L'Innommable* oferece-nos pois esse inacabamento da linguagem, pelo qual o passado não se dá como objecto determinável, nem tão pouco como coisa realizada, antes como movimento inscrito na linguagem, nas palavras, pelas quais ressoam as vozes dos mortos. Descorporalizada, a voz faz-se limiar, espaço de passagem, atravessada pelas potências, algumas antiquíssimas, do próprio dizer, e dirigindo-se aos outros, requisitando os jogos da decifração. O testemunho encontra aí a sua máxima afirmação.

Por tudo o que temos vindo a avançar clarificam-se um pouco as nossas opções temáticas e estruturais no que respeita à modulação do presente trabalho, e que importa agora retomar. Diante dos textos e do tema que pretendíamos estudar, fomos primeiramente impelidos a repensar a própria noção de testemunho e operámos uma delicada alteração de perspectiva, pela qual a paixão (da literatura) se tornou o núcleo essencial à consideração do teor testemunhal na literatura. Continuámos o nosso estudo, dedicando a nossa atenção à figura do sujeito: afinal, quem testemunha? Verificámos que a haver algum sujeito este deveria ser considerado enquanto efeito textual múltiplo e, ainda assim, em última análise, sempre precário. O teor testemunhal não caberia pois à soberania de um *cogito* ou de um indivíduo, sempre excedidos pela força do que se

dissemina, o texto, a obra. Tais considerações só puderam ser ponderadas em relação directa com os textos, pelo que foi determinante considerar o facto de em *L'Innommable* o anonimato ser a tónica, permitindo à voz sem centro a sua plurivocalidade e os seus processos de metamorfose. Já em *L'Instant de ma mort* verificámos que o sujeito se cinde continuamente, dando conta do não domínio sobre a experiência, a memória e o saber, oscilando entre o «eu» e o «ele», aquele de quem o narrador fala e com o qual já não coincide enquanto voz narrativa.

Na terceira secção desse segundo capítulo interrogámo-nos sobre a potência significativa da linguagem e, portanto, sobre o que acarretaria ela, analisando a problemática da referência. Admitindo o movimento de disseminação, coincidente com o envio aos que virão (leitores), há como que o desregramento da referencialidade. Tentámos averiguar as dinâmicas plurais pelas quais os textos invalidavam uma separação absoluta entre os diferentes planos de referências: de forma resumida, na obra de Beckett pela opacidade da escrita; na obra de Blanchot pela dupla e simultânea incidência no literal/figurativo. Ainda que, como acima enunciámos, a disseminação implique a compreensão dos textos como «envio» aos que vêm (aos leitores), não nos esclarecem tais observações em absoluto sobre esse carácter testamentário e testemunhal da literatura. Pareceu-nos, por isso, urgente pensar a temporalidade dos textos. Mas que temporalidade? Corresponderia esta ainda ao tempo cronológico?

Na senda destas perguntas, dedicámos o segundo capítulo à problemática do tempo. Em primeiro lugar, considerámos a figura do «eterno retorno», não só para contrapô-la ao tempo cronológico (problematizado e interrompido pelos textos aqui em estudo, conforme verificámos), mas igualmente para tornarmos imaginável um tempo em que o passado imemorial e o devir se encontrassem. Para aproximar esta imagem de tempo à problemática da escrita/leitura, dedicámos a segunda secção deste segundo

capítulo à questão da escrita fragmentária. Seria pois a partir do inacabamento, do intervalo, das conjunções disjuntivas e das relações sempre a ser inventadas, reescritas, que os textos, oferecendo reminiscências de um passado ainda em curso e em transformação, manteriam a sua abertura ao porvir. Em Beckett, vimo-lo, tal disponibilidade dá-se a partir do jogo e da sequencialidade de elementos em tensão; em Blanchot pela não plenitude da narrativa, pela idiomaticidade que, por um lado, põe em acção planos variados e, por outro, impede o fechamento do gesto de escrita na exposição de uma história ou na descrição de um evento.

Porém, uma pergunta se fez urgente, neste ponto. Que passado remoto seria esse? A terceira secção incide nesta questão procurando desenhar uma proposta de pensamento segundo a qual encontraríamos nos textos em estudo indícios de uma memória imemorial e pensante. Uma memória, sublinhemo-lo, não circunscrita aos paradigmas da lembrança, enquanto faculdade rememorativa do sujeito (um manancial de informações, imagens e discursos), sendo antes desconhecida àquele e encontrando-se entretecida na linguagem. Daí termos acentuado a importância do esquecido. O esquecimento torna-se materialmente apreciável em Beckett, conforme vimos, e deixamos entrever as potências não sistematizáveis imiscuídas no movimento de escrita/fala. Em Blanchot o esquecido não é de menor importância, e torna-se capital quando, por exemplo, o narrador de *L'Instant de ma mort* afirma não saber o que, simultaneamente, diz recordar, tornando explícita uma inesperada correspondência entre os vestígios do passado e a imaginação. Seria essa a sua dádiva.

Mas que dádiva, que testemunho? Dissemo-lo já na introdução desta dissertação: «o fundo informulado de uma vida», o inominável, oferecendo-se como força em mutação, no seio da própria forma, no idioma poético, e, portanto, não confundível com uma memória tipificadora ou com um passado resolvido. Trata-se do movimento de

uma memória pensante a qual recebemos, inquietos, obrigados a responder ao seu apelo e para sempre a recomençar, enquanto herdeiros de uma herança infindável, no limite e paradoxalmente, despossessante. Os textos, enquanto exemplos da mais radical singularidade e, no entanto, partilhados – podem ser lidos e pensados por outros –, seriam a doação do incognoscível à «comunidade inconfessável». A evocação de um tempo nunca experienciado e o seu endereçamento ‘aos por vir’ corresponderiam pois à dádiva e ao testemunho destes textos: à sua dimensão testamentária e testemunhal. Que do seu apelo, do potencial, desse ritmo anterior à forma (a mobilidade e fluidez da forma), mas também da forma onde confluem memória e imaginação, façamos, nós leitores, pensamento: promessa, força imaginária, um outro ritmo.

Do fascínio suscitado pelos textos de Blanchot e de Beckett, procurámos tecer o nosso próprio idioma, desejámos pensar, inventando e experimentando hipóteses. Inscreve-se pois esta dissertação no movimento e afirmação infinitos das obras e oferece-se como mais um dos seus testemunhos à beira da impossibilidade.

a explicação de um enigma é a repetição do enigma

Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*

BIBLIOGRAFIA

ADAMSON, Jane, FREADMAN, Richard, PARKER, David (eds.)

(1998) *Renegotiating ethics in literature, philosophy, and theory*, Cambridge: Cambridge University Press.

ADORNO, Theodor W.

(1955) *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*; ed. ut.: *Prismes*, Paris: Payot, 2003.

(1958-74) *Noten zur Literatur I, II, III, IV*; ed. ut.: *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 2009.

(1963) *Eingriffe. Neun Kritisch Modelle*; ed. ut.: *Critical models: Interventions and catchwords*, New York: Columbia University Press, 1998.

(1970) *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp; ed. ut.: *Teoria estética*, Lisboa: Edições 70, 1988.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max

(1944) *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*; ed. ut.: *Dialectic of enlightenment. Philosophical fragments*, Stanford: Stanford University Press, 2002.

AGAMBEN, Giorgio

(1999) *Quel che resta di Auschwitz*; ed. ut.: *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, Paris: Rivages, 2003.

ALANKO, Outi

(2007) «Writing otherwise than seeing. Writing and exteriority in Maurice Blanchot», Helsinki: Yliopistopaino.

ALPHAN, Mariane, LÉGER, Nathalie (eds.)

(2007) *Objet Beckett*, Paris: Centre Pompidou.

ANGHEL, Golgona, PELLEJERO, Eduardo (eds.)

(2008) «*Fora*» da filosofia. *As formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze*, Lisboa: Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa.

ANTELME, Monique *et al.* (org.)

(2009) *Blanchot dans son siècle*, Lyon: Parangon.

ANTONIOLI, Manola.

(1999) *L'Écriture de Maurice Blanchot: fiction et théorie*, Paris: Kimé.

(2010) «Nietzsche et Blanchot: parole de fragment» in *Maurice Blanchot et la philosophie*, Paris: Presses Universitaire de Paris Ouest, 103-110.

ANZIEU, Didier

(1992) *Beckett*, Paris: Seuil/Archimbaud.

ARISTÓTELES

Poética, ed. ut.: Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

ASSMANN, Aleida

(2011) *Cultural Memory and western civilization*, Cambridge: Cambridge University Press.

AYMERICH, Carmen Ochando

(1998) *La Memoria en el espejo. Aproximación a la escritura testimonial*, Barcelona: Anthropos.

BADIOU, Alain

(1995) *Beckett – L'Increvable désir*, Paris: Hachette.

BARRENTO, João

(2010) *O Género intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa: Assírio & Alvim.

BARTHES, Roland

(1953) *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris: Seuil, 1972.

(1966) *Critique et vérité*, Paris: Seuil.

(1973) *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil.

(1980) *La Chambre claire*, Paris: Seuil.

BATAILLE, George

(1955) *La peinture préhistorique. Lascaux, ou la naissance de l'art*, Genève: Éd. D'Art Albert Skira.

BAUDELAIRE, Charles

(1846) «Salon de 1846», in *Curiosités esthétiques, L'Art romantique, et autres Œuvres critiques de Baudelaire*, Paris: Éd. Garnier Frère, 1962, pp. 97-200.

(1869) *Petits Poèmes en prose - Le Spleen de Paris*, Paris: Folio, 2000.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb

(1750) *Ästhetik*; ed. ut.: *Esthétique, précédées des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*, Paris: L'Herne, 1988.

BECKETT, Samuel.

(1929) «Dante...Bruno...Vico...Joyce» in *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London: John Calder (Publishers), 1984, pp. 19-34.

(1931) *Proust*, Paris: Éd. Minuit, 1990.

(1938) *Murphy*, New York: Grove Press, 2011.

(1953) *Watt*, New York: Grove Press, 2006.

(1951a) *Molloy*, Paris: Éd. de Minuit, 1970.

(1951b) *Malone meurt*, Paris: Éd. de Minuit, 2004.

(1952) *En attendant Godot*, Paris: Éd. De Minuit, 1991.

(1953b) *L'Innommable*, Paris: Éd. de Minuit, 2011.

- (1957) *Fin de partie*, Paris: Éd. De Minuit, 2009.
- (1958) *Nouvelles et textes pour rien*, Paris: Éd. de Minuit, 2009.
- (1961a) *Happy Days, Oh Les beaux Jours – A Bilingual Edition with an afterword and notes*; London & Boston: Faber & Faber, 1978.
- (1961b) *How It Is*, New York: Grove Press, 2006.
- (1981) *Mal vu mal dit*, Paris: Éd. De Minuit, 1990.
- (1982) *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris: Éd. De Minuit, 1992.
- (1983a) *Worstward ho in Nohow on: three novels*, New York: Grove Press, 1996
- (1984) *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London: John Calder (Publishers).

BECKETT, Samuel, DUTHUIT, Georges

- (1949) «Three Dialogues» in *Transition forty-nine*, n°5; ed.ut.: «Three Dialogues» in *Samuel Beckett. A collection of Critical Essays*, London: Prentice-Hall International, 1987, pp. 16-22.

BECKERT, Cristina

- (2008) *Um Pensar para o Outro. Estudos sobre Emmanuel Lévinas*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

BENVENISTE, Émile

- (1966a) *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Éd. Gallimard.
- (1966b) «L'Homme dans la langage», in *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Éd. Gallimard.
- (1974) *Problèmes de linguistique générale II*, Paris: Éd. Gallimard.

BENJAMIN, Walter

- (1920) *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*; ed. ut.: *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, São Paulo: Iluminuras/ EDUSP, 1993.
- (1925) *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*; ed. ut.: *Origine du Drame baroque allemand*, Paris: Flammarion, 2002.
- (1940) «Über den Begriff der Geschichte»; ed.ut.: «Teses sobre o conceito de história» in *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BERNAL, Olga

(1969) *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris: Gallimard.

BEVERLEY, John

(2004) *Testimonio: on the Politics of truth*, Minnesota: University of Minnesota Press.

BEVERLEY, John, ACHÚGAR, Hugo (eds.)

(1992) *La voz del outro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala: Ediciones Papiro, 2002.

BESSIÈRE, Jean

(1993) *Enigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XX^e siècle*, Paris: Presses Universitaires de France.

(2001) *Quel statut pour la littérature?*, Paris: Presses Universitaires de France.

BIDENT, Christophe.

(2003) *Reconnaissances: Antelme, Blanchot, Deleuze*, Paris: Calmann Lévy.

(2008) *Maurice Blanchot: Partenaire invisible*, Paris: Champ Vallon.

BIDENT, Christophe and Pierre VILAR, (eds.)

(2003) *Maurice Blanchot, récits critiques*, Tours: Farrago.

BISELL, Elizabeth Beaumont (ed.)

(2002) *The Place of the literary in contemporary theory*, Manchester: Manchester University Press.

BIZUB, Edward

(2012) *Beckett et Descartes dans l'œuf. Aux sources de l'œuvre beckettienne: de Whoroscope à Godot*, Paris: Garnier.

BLANCHOT, Maurice

(1941) *Thommas l'obscur*, Paris: Gallimard.

- (1942) *Aminadab*, Paris: Gallimard, 2004.
- (1943) *Faux Pas*, Paris: Gallimard, 1997.
- (1948a) *L'Arrêt de mort*, Paris: Gallimard, 1977.
- (1948b) *Le Très-Haut*, Paris: Gallimard, 1999.
- (1948c) «La Littérature et le droit à la mort », *Critique*, n°20, p. 30-47, ed. ut.: *La Part du Feu*, Paris: Gallimard, 2009.
- (1949b) *Lautréamont et Sade*, Paris: Éd. de Minuit, 1969.
- (1950) *Thommas l'obscur* (nouvelle version), Paris: Gallimard, 2001.
- (1951a) *Le Ressassement éternel*, Paris: Éd. Minuit, 2003.
- (1951b) *Au moment voulu*, Paris: Gallimard, 1993.
- (1953a) «Où maintenant? Qui maintenant?», *La Nouvelle Revue française*, n°10, pp. 678-686.
- (1953b) *Celui que ne m'accompagnait pas*, Paris: Gallimard, 2004.
- (1955) *L'Espace Littéraire*, Paris: Gallimard, 2005.
- (1957) *Le Dernier homme*, Paris: Gallimard, 1992.
- (1958) «La bête de Lascaux», Paris: Gallimard, 2002.
- (1959) *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard, 1999.
- (1962) *L'Attente l'oubli*, Paris: Gallimard, 2005.
- (1963) «Qu'en est-il de la critique?», in *Lautréamont et Sade*, Paris: Ed. Minuit.
- (1964) «La Voix narrative», in *La Nouvelle Revue française*, n°142, octobre, pp. 674-685, ed. ut.: «La Voix narrative (le "il", le neutre)», *Entretien Infini*, Paris : Gallimard, 2009, pp. 556-567.
- (1969) *L'Entretien Infini*, Paris: Gallimard, 2009.
- (1971) *L'Amitié*, Paris: Gallimard, 2010.
- (1973a) *Le Pas au-delà*, Paris: Gallimard, 2008.
- (1973b) *La Folie du jour*, Paris: Fata Morgana.
- (1976) «Une scène primitive », *Première livraison*, n°4, Paris-Strasbourg, p.1, ed. ut.: *Écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 2006, p.117.
- (1980) *L'Écriture du Désastre*, Paris: Gallimard, 1997.
- (1981) *De Kafka a Kafka*, Paris: Gallimard, 1994.
- (1983a) «Après Coup» in *Ressassement éternel*, Paris: Éd. Minuit, 2003, pp. 85-100.
- (1983b) *La Communauté Inavouable*, Paris: Minuit, 2009.
- (1984) *Le Dernier à parler*, Paris: Fata Morgana; ed.ut., *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris: Gallimard, 2002, pp. 69-105.

- (1989) « Qui? », *Cahiers Confrontation*, n°20, [Fevereiro], pp. 49- 51.
- (1990) «Memorandum sur le cours des choses», *Lignes n°11*, pp. 187-188
- (1994) *L'Instant de ma Mort*, Paris: Gallimard, 2002.
- (1992) *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris: Gallimard, 2002.
- (1996a) *Pour l'amitié*, Tours: Farrago, 2001.
- (1996b) *Les Intellectuels en question*, Tours: Farrago, 2001.

BLOOM et al. (org.)

- (1979) *Deconstruction and criticism*, New York: Continuum.

BOOTH, C. Wayne

- (1988) *The Company we keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley: University of California Press.

BOURDIEU, Pierre

- (1970) *Le Marché des biens symboliques*; ed. ut.: *A Economia das trocas simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 1974.
- (1979) *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris: Minuit, 1992.

BOUSSEYROUX, Michel.

- (2000) *Figures du pire: logique d'un choix, éthique d'un pari (Dante, Hölderlin, Beckett, Blanchot, etc.)*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

BOWIE, Andrew

- (1997) *From Romanticism to critical theory. The philosophy of german literary theory*, London and New York: Routledge.

BUCLIN, Hadrien

- (2011) *Maurice Blanchot ou l'autonomie littéraire*, Lausanne: Antipodes.

BUESCU, Helena Carvalhão

(2005) «Sobreviver à catástrofe: sem tecto, entre ruínas» in *O grande terramoto de Lisboa: ficar diferente*, Lisboa: Gradiva, pp. 19-72.

(2008) «Desordem, testemunho: *O Vale da Paixão*» in *Emendar a morte*, Porto: Campo das Letras, pp. 171-193.

BUNING, Marius, ENGELBERTS, Matthijs, HOUPPERMANS, Sjef; RUYTER-TOGNOTTI, Danièle de (eds.)

(2003) *Samuel Beckett today. Three dialogues revisited*, Amsterdam-New York: Ed. Rodopi.

CASANOVA, Pascal

(1997) *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris: Seuil.

CARL, Wolfgang

(1994) *Frege's Theory of sense and reference – It's Origins and Scope*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

CARUTH, Cathy

(1996) *Unclaimed Experience. Trauma, narrative, and History*, Maryland: The Johns Hopkins University Press.

CELAN, Paul

(1952) *Mohn und Gedächtnis*, (1955) *Von Schwelle zu Schwelle*, (1959) *Sprachgitter*, (1963) *Die Niemandsrose*, (1967) *Atemwende*, (1968) *Fadensonnen*, (1970) *Lichtzwang*, (1971) *Schneepart, Zeitgehöft*; ed.ut.: *Sete Rosas mais tarde. Antologia Poética*, Lisboa: Cotovia, 1996.

(1997) *Die Gedichte aus dem Nachlass*, Frankfurt: Suhrkamp; ed.ut.: *A Morte é uma Flor*, Lisboa: Cotovia, 2008.

(1960) «Meridiano» in *Arte Poética*, Lisboa: Cotovia, 1996.

CHAR, René

(1948) *Fureur et mystère*, ed.ut: *Œuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1983, pp. 122-278.

(1962) *La Parole en archipel*, Paris: Gallimard.

(1964) *Commune présence*, Paris: Gallimard.

(1974) *Sur la Poésie 1936 - 1974*, Paris: GLM.

CLÉMENT, Bruno

(1994) *L'Œuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett*, Paris: Seuil.

COE, Richard

(1964) *Samuel Beckett*, New York: Grove Press.

COELHO, Eduardo Prado

(1974) «Aplicar Barthes», prefácio a *O Prazer do texto*, Lisboa: Edições 70, 1983.

(1982) *Os Universos da crítica*, Lisboa: Edições 70, 1987.

(1999) «Literatura e testemunho» in *Literatura e pluralidade cultural: Actas do III Congresso da Associação de Literatura Comparada*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 37 – 42.

COLLIN, Françoise.

(1971) *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris: Gallimard, 1986.

(2008) «Du don à la visitation», in *Emmanuel Lévinas - Maurice Blanchot, penser la différence*, Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, pp. 19-31.

COMPAGNON, Antoine.

(1990) *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris: Seuil.

CONNOR, Steven.

(2006) *Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text*, Oxford: Davies Group Publishers.

COUSER, Thomas G.

(2004) *Vulnerable Subjects: ethics and life writing*, Ithaca and London: Cornell University Press.

CRÉPON, Marc

(2006) «Traduire, témoigner, survivre», in *Rue Descartes n°52*, Paris: Collège international de Philosophie, pp. 27-38.

DEGUY, Michel (org.)

(1990) *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris: Belin.

DELEUZE, Gilles

(1953) *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris: Presses Universitaires de France.

(1962) *Nietzsche et la philosophie*, Paris: Quadrige/Puf, 2010.

(1964) *Proust et les signes*, Paris: Presses Universitaires de Paris, 1971.

(1968) *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

(1969) *La Logique du sens*, Paris: Éd. de Minuit, 1997.

(1986) *Foucault*, Paris: Éd. de Minuit; ed.ut.: *Foucault*, Lisboa: Vega, s/d.

(1991) *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Éd. de Minuit, 2005.

(1992) «L'Épuisé», postface à *Quad*, de Samuel Beckett, Paris: Éd. de Minuit.

(1993) *Critique et clinique*, Paris: Éd. de Minuit.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix

(1972) *Kafka: Pour une littérature mineure*; ed.ut.: *Kafka. Para uma Literatura menor*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

(1980) *Capitalisme et schizophrénie - Milles Plateaux*, Paris: Éd. de Minuit, 1989.

DE MAN, Paul

(1979) *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London: Yale University Press.

(1986) *The Resistance to theory*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1993.

(1993) *Romanticism and contemporary criticism – The Gauss Seminar and other papers*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

(1996) *Aesthetic Ideology*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

DENIS, Benoît

(2000) *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris: Seuil.

DERRIDA, Jacques

(1963) «Force et signification» in *Critique*; ed.ut.: *L'Écriture et la différence*, Paris: Seuil, 2006, pp. 9-49.

(1967a) *De la Grammatologie*, Paris: Éd. de Minuit, 2006.

(1967b) *L'Écriture et la différence*, Paris: Seuil, 2006.

(1972a) *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1993.

(1972b) *Marges de la philosophie*, Paris: Éd. de Minuit; ed.ut.: *Margens da Filosofia*, Porto: Rés Editora, s/d.

(1978) *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 2005.

(1980) *La Carte postale*, Paris: Flammarion, 2007.

(1984) *Otobiographies, l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris : Galilée, 1984.

(1986) *Parages*, Paris: Galilée, 2003.

(1987) *Ulysse Gramophone*, Paris: Gallilée.

(1988a) *Mémoires pour Paul de Man*, Paris: Galilée, 1988.

(1988b) *Sinéponge*, Paris: Seui, 1988.

(1991) *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris: Galilée, 1991.

(1993a) *Passions*, Paris: Galilée.

(1993b) *Sauf le nom*, Paris: Galilée.

(1993c) *Khôra*, Paris: Galilée.

(1996) *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*; ed. ut.: *O Monolinguismo do Outro ou a Prótese da Origem*, Porto: Campo de Letras, 2001.

(1998) *Demeure: Maurice Blanchot*, Paris: Galilée; ed. ut.: *Morada, Maurice Blanchot*, Lisboa: Vendaval, 2004.

(1999) *Donner la Mort*, Paris: Galilée.

(2005) *Poétique et Politique du Témoignage*, Paris: Hernes.

DIDI-HUBERMAN, Georges

(2002) *L'Image Survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Éd. de Minuit.

(2004) *Images malgré tout*, Paris: Minuit.

(1998) *Phasmes. Essais sur l'Apparition*, Paris: Éd. de Minuit.

DOMINIQUE, François.

(2003) *Maurice Blanchot, premier témoin*, Paris: Virgile.

DUMOULIÉ, Camille (org.)

(2011) *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*, Paris: Desjonquères.

EAGLESTONE, Robert

(1997) *Ethical Criticism – Reading after Levinas*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

EIRAS, Pedro

(2005) *Esquecer Fausto. A Fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto: Campo das Letras.

ESSLIN, Martin (ed.)

(1965) *Samuel Beckett. A collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice-Hall.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori

(1992) *Testimony. Crises of Witnessing in literature, psychoanalysis, and history*; New York and London: Routledge.

FITCH, Brian T.

(1992) *Les Récits de Maurice Blanchot*, Amsterdam: Rodopi.

FOUCAULT, Michel

(1961) *Histoire de la folie à l'âge classique - Folie et déraison*, Paris: Gallimard, 1976.

(1963) «Préface à la transgression» in *Dits et Écrits I*, Paris: Gallimard, 1994.

(1966) *Les Mots et les choses - une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard

(1971) *L'Ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1984.

(1969) «Qu'est-ce qu'un auteur ?» in *Dits et Écrits I*, Paris: Gallimard, 1994.

(1977) «La vie des hommes infâmes» in *Dits et Écrits*, Paris: Gallimard, 1994.

(1986) «La pensée du dehors» in *Dits et Écrits I*, Paris: Gallimard, 1994.

FREGE, Gottlob.

(1879-1925) *Écrits logiques et philosophiques*, Paris: Seuil, 1971.

GADAMER, Hans-Georg

(1960) *Gesammelte Werke, Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*; ed. ut.: *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris: Seuil, 1996.

GARRIGUES, Pierre

(1995) *Poétiques du Fragment*, Paris: Klincksieck.

GAUT, Berys, LOPES, Dominic Mclver (eds.)

(2001) *The Routledge companion to aesthetics*, London and New York: Routledge, 2005.

GENETTE, Gérard

(1991) *Fiction et Diction*, Paris: Seuil, 2004

GIL, José

(2000) «O alfabeto do pensamento», prefácio a *Diferença e Repetição*, Lisboa: Relógio d'Água.

GIL, Fernando

(1986) *Provas*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

GILLOCH, Graeme

(2002) *Walter Benjamin – Critical Constellations*, Cambridge: Polity.

GINZBURG, Carlo

(2007) *Un Seul témoin*, Paris: Bayard.

GOODMAN, Nelson

(1968) *Languages of art*, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976.

(1978) *Ways of worldmaking*, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.

GRAMONT, Jérôme de

(2011) *Blanchot et la phénoménologie. L'effacement, l'événement*, Clichy: Éd. De Corlevour.

GREISCH, Jean, ROLLAND, Jacques

(1993) *Emmanuel Lévinas, l'éthique comme philosophie première*, Paris: Les Éd. du CERF.

GROSSEMAN, Évelyne

(2003) «*L'Impensable, la pensée*» in *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours: Éd. Farrago.

GUERREIRO, António

(2000a) *O Acento agudo do presente*, Lisboa: Cotovia.

(2000b) «Paul Celan e o testemunho impossível» in *O Acento agudo do presente*, Lisboa: Cotovia.

GUERREIRO, Fernando

(2003) «Notas sobre este livro», in *Blanchot, a possibilidade da literatura*, Lisboa: Vendaval.

GUSMÃO, Manuel

(1999) «Témoignage et fictivité. Fiction du témoignage et témoignage de la fictivité», in *Literatura e Pluralidade Cultural*, Lisboa: Ed. Colibri, pp. 43-51.

(2010) *Tatuagem & Palimpsesto, da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim.

HART, Kevin (ed.)

(2003) *Nowhere without no: in memory of Maurice Blanchot*, Sydney: Vagabond Press.

HART, Kevin and Geoffrey H. HARTMAN (eds.)

(2004) *The power of contestation: Perspectives on Maurice Blanchot*, Baltimore: John Hopkins University Press.

HATHERLY, Ana

(1979) « O Universo problemático da linguagem – Elementos para uma leitura de «Molloy» de Beckett» in *O Espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*, Lisboa: Caminho.

(2003) *O Pavão negro*, Lisboa: Assírio&Alvim.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

(1935) *Philosophie der Kunst: Vorlesung von 1826*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ; ed.ut.: *Introduction à L'Esthétique – Le Beau*, Paris: Flammarion, 2009.

HEIDEGGER, Martin

(1927) *Sein und Zeit*; ed.ut.: *Être et temps*, Paris: Gallimard, 1990.

(1961) *Nietzsche*, ed.ut.: *Nietzsche I*, Paris: Gallimard, 1971.

HELDER, HERBERTO

(2004) *Ou o Poema contínuo*, Lisboa: Assírio & Alvim.

HERACLITO

Fragmentos, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

HILL, Leslie.

(1990) *Beckett's Fiction in different words*, Cambridge: Cambridge University Press.

(1997) *Blanchot, Extreme contemporary*, London-New York: Routledge.

(2001) *Bataille, Klossowski, Blanchot: Writing at the limit*, Oxford: Oxford University Press.

(2012) *Maurice Blanchot and fragmentary writing: a change of epoch*, London/ New York: Continuum.

HILL, Leslie, Brian NELSON, and Dimitris VARDOULAKIS, (eds.)

(2005) *After Blanchot: Literature, criticism, philosophy*.

HIMY, Laure.

(1997) *Maurice Blanchot, la solitude habitée*, Paris: Bertrand-Lacoste.

HOFFMAN, Frederick

(1962) *Samuel Beckett, the language of the self*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

HOLLAND, Michael.

(1995) *The Blanchot reader*, Oxford: Blackwell.

HOPPENOT, Éric, MILON, Alain (org.)

(2008) *Emmanuel Lévinas - Maurice Blanchot, penser la différence*, Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest.

(2010) *Maurice Blanchot et la philosophie*, Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest.

HOPPENOT, Éric.

(2001) «Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire: 'le temps de l'absence de temps'» in *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1er Colloque International du Groupe de Recherche sur les Écritures Subversives*, Barcelona: Éditions Presses Universitaires de Perpignan, 2001, pp. 363-392.

HUME, David

(1777) *An Enquiry concerning Human Understanding with A Letter from a Gentleman to his Friend in Edinburg* and *An Abstract of A Treatise of Human Nature*, Indianapolis/ Cambridge: Hackett Publishing Company, 1993; ed. ut.: *Investigação sobre o entendimento humano*, Lisboa: edições 70, 1989.

HURAUULT, Marie-Laure.

(2000) *Maurice Blanchot, le principe de fiction*, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.

HUREZANU, Daniela.

(2003) *Maurice Blanchot et la fin du mythe*, New Orleans: Presses Universitaires du Nouveau Monde.

JARA, René, VIDAL, Hernàn (ed.)

(1986) *Testimonio y literatura*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

JIMENEZ, Marc

(2009) *Qu'est-ce que l'Esthétique?*, Paris: Gallimard.

JONES, David Houston

(2011) *Samuel Beckett and testimony*, Hampshire: Palgrave Macmillan.

JURGENSON, Luba

(2003) *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Monaco: Éd. Rocher.

KAMUF, Peggy

(2002) «'Fiction' and the experience of the other» in *The Question of Literature: the place of the literary in contemporary theory*, Manchester: Manchester University Press, pp. 156- 173.

KANT, Emmanuel

(1781) *Kritik der reinen Vernunft*; ed. ut.: *Crítica da razão pura*, Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

(1788) *Kritik der praktischen Vernunft*; ed. ut.: *Crítica da razão prática*, Lisboa: Edições 70, 2008.

(1790) *kritik der Urteilstkraft*; ed. ut.: *Crítica da faculdade do juízo*, Lisboa: Imprensa nacional – Casa da moeda, 1992.

KAUFMAN, Eleanor.

(2001) *Delirium of praise: Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*, Baltimore: John Hopkins University Press.

KENNER, Hugh

(1968) *Samuel Beckett - A Critical Study*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

KILLEEN, Marie-Chantal.

(2004) *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.

KOFMAN, Sarah.

(1987) *Paroles suffoquées*, Paris: Galilée.

KRISTEVA, Julia

(1968) «Poésie et négativité» in *L'Homme*, nº2, 36-63.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe

(1989) *Typography: mimesis, philosophy, politics*, Harvard: Harvard University Press.

(2004) *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, Paris: Galilée, 2011.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-luc (orgs.)

(1978) *L'Absolu littéraire. Théorie de la Littérature du Romantisme allemand*, Paris: Seuil, 2010.

LAPORTE, Roger and Bernard NOEL.

(1973) *Deux lectures de Maurice Blanchot*, St Clément la Rivière: Fata Morgana.

LAPORTE, Roger.

(1987) *Maurice Blanchot; l'ancien, l'effroyablement ancien*, St Clément la Rivière: Fata Morgana.

LE JUEZ, Brigitte

(2007) *Beckett avant la lettre*, Paris: Grasset.

LÉVINAS, Emmanuel

(1947) *De L'Existence à l'existant*, Paris: Vrin, 2002.

(1961) *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*, The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1990.

(1974) *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1986.

(1976a) *Sur Maurice Blanchot*, St Clément la Rivière/Cognac: Fata Morgana, 2004.

(1976b) *Noms Propres*, Paris: Fata Morgana.

(1982) *Éthique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris: Fayard.

(1991) *Entre Nous*, Paris: Éd. Grasset & Fasquelle.

(1993) *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris: Bernard Grasset.

LEVINSON, Jerrold (ed.)

(1998) *Aesthetics and Ethics: Essays at the intersection*, Cambridge: Cambridge University Press.

LIMET, Yun Sun.

(2010) *Maurice Blanchot critique*, Paris: Éditions de la différence.

LINDSTROM, Naomi

(1998) *The Social conscience of Latin American writing*, Austin: University of Texas Press.

LOPES, Silvina Rodrigues

(1988) *Teoria da des-posseção (Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol)*, Lisboa: Black Son Editores.

(1994) *A Legitimação em Literatura*, Lisboa: Edições Cosmos.

(1996) *Carlos de Oliveira – o Testemunho Inadiável*, Sintra: Câmara Municipal de Sintra.

(1999a) «Comunidades da excepção», posfácio a *O Livro das Comunidades*, Maria Gabriela Llansol, Lisboa: Relógio d'Água.

(1999b) «A forma exacta da dissipação» in *Literatura e Pluralidade Cultural: Actas do III Congresso da Associação de Literatura Comparada*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 241 – 244.

(2003a) *Literatura, defesa do Atrito*, Lisboa: Chão da feira, 2012.

(2003b) *A Inocência do Devir*, Lisboa: Vendaval.

(2005) *Anomalia Poética*, Lisboa: Vendaval.

(2008) «A desordem imprevisível da arte» in *Arte e Poder*, Lisboa: IHA – Estudos de arte contemporânea, pp. 437- 445.

LYONS, John

(1977) *Semantic I*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

LYOTARD, Jean-François

(1971) *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1974.

(1979) *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: Éd. De Minuit.

(1988) «L'intérêt du sublime» in *Du Sublime*, Belin, 149 – 177.

(1991) *Leçons sur l'Analytique du Sublime (Kant, Critique de la Faculté de Juger, §§23-29)*, Paris: Galilée.

(1993) *L'Inhumain. Causeries sur le Temps*, Paris: Galilée.

MACHADO, Roberto

(2009) *Deleuze, a arte e a filosofia*, Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MADAULE, Pierre.

(1973) *Une tâche sérieuse ?*, Paris: Gallimard.

(2008) *Maurice Blanchot, de proche en proche*, Paris: Complicités.

MARISSEL, André

(1963) *Beckett*, Paris: Éd. Universitaires.

MARTELO, Rosa Maria

(1998) *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto: Campo das Letras.

MAUSS, Marcel

(1925) *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*

MÉLÈZE, Pierre

(1966) *Samuel Beckett*, Paris, Seghers.

MELO, Nélcio Vieira de

(2003) *A Ética da alteridade em Emmanuel Lévinas*, Porto Alegre: EDIPUCRS.

MENKE, Christoph

(1994) *La Souveraineté de L'Art. L'Expérience esthétique après Adorno & Derrida*, Paris : Armand Colin.

MESNARD, Philippe.

(1996) *Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement*, Paris: L'Harmattan.

MICHAUD, Ginette.

(2006) *Tenir au secret: (Derrida, Blanchot)*, Paris: Galilée.

MIRAUX, Jean-Philippe.

(1998) *Maurice Blanchot. Quiétude et inquiétude de la littérature*, Paris: Éditions Nathan.

MOLDER, Maria Filomena

(1999) *Semear na Neve*, Lisboa: Relógio d'Água.

(2005) *O Absoluto que pertence à Terra*, Lisboa: Vendaval.

(2009) *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Lisboa: Vendaval.

MOORJANI, Angela B.

(1982) *Abysmal games in the novels of Samuel Beckett*, North Carolina: University of North Carolina Press.

MUKARŮVSKÝ, Jan.

(1938) «Dénomination poétique et fonction esthétique de la langue» in *Actes du IV^{ème} Congrès International des Linguistes*, Copenhaga; ed.ut.: «A denominação poética e a função estética da língua» in *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

NANCY, Jean-Luc.

(1983) *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, 1983.

(2005) *La Déclosion*, Paris: Galilée.

NANCY, Jean-Luc (dir.)

(2001) *L'Art et la Mémoire des Camps. Représenter exterminer*, Paris: Seuil.

NIETZSCHE, Friedrich

(1883) *Also sprach Zarathustra*; ed.ut.: *Assim falava Zaratustra*, Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

OLIVEIRA, Carlos

(1982) *Trabalho Poético*, Lisboa: Sá da Costa.

PARKER, David

(1994) *Ethics, theory and the novel*, Cambridge: Cambridge University Press.

PASSOS, Marie-Hélène Paret

(2013) «L'errance du récit dans *La Folie du jour* et *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot» in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, nº 2, pp. 206-214.

PAULHAN, Jean.

(1941) *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris: Gallimard, 1973.

PELBART, Peter Pál

(1989) *Da Clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e desrazão*, São Paulo: Editora Brasiliense.

(2004) *O Tempo não reconciliado: Imagens do Tempo em Deleuze*, São Paulo: Perspectiva.

PELLEJERO, Eduardo

(2009) *A Postulação da realidade – Filosofia, Literatura, Política*, Lisboa: Vendaval.

PIERRON, Jean-Philippe

(2006) *Le Passage de témoin – Une Philosophie du témoignage*, Paris: Cerf.

PILLING, John (ed.)

(1994) *The Cambridge companion to Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press.

PLATÃO

Théétète, Parménide, Paris: Flammarion, 1967.

Phèdre, Paris: Flammarion, 2004.

República, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

QUIGNARD, Pascal

(1984) *Une Gene technique a l'égard des fragments*; ed.ut.: *Um incómodo técnico em relação aos fragmentos*, Porto: Deriva.

QUINE, W.V.

(1990) *The Roots of reference*, Illinois: Open Court Publishing Company.

(2004) *Quintessence – Basic readings from the Philosophy of W.V. Quine*, London: The Belknap Press of Harvard University Press.

QUEIROZ, André, Luiza ALVIM, and Nilson OLIVEIRA, eds.

(2008) *Apenas Blanchot!*, Rio de Janeiro: Pazulin.

RABATÉ, Jean-Michel, WETZEL, Michael (org.)

(1992) *L'Éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don: Colloque de Royaumont, décembre 1990*, Paris: Métailié-Transition.

RANCIÈRE, Jacques

(1998) *La Chair des Mots : Politique de la Littérature*, Paris: Galilée.

(2000) *Le Partage du Sensible. Esthétique et Politique*, Paris: La Fabrique, 2007.

(2001) «S'il y a de l'irreprésentable» in *L'Art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, Paris: Seuil.

(2004b) *Le Maître ignorant*, Paris: Fayard, 2010.

(2005) *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris: Hachette, 2010.

(2007) « Les confidences du monument (Deleuze et la résistance de l'art)» in *Deleuze et les écrivains*, Nantes: Éditions Cécile Defaut.

RAPAK, Waclaw.

(2005) *"Après coup" précédé par "Le ressassement éternel" de Maurice Blanchot: une lecture*, Cracovie: Universitas.

RAULET, Gérard (org.)

(1995) *Aufklärung. Les Lumières allemandes*, Paris: Flammarion.

REVEL, Emmanuelle.

(2007) *Blanchot et l'art au XXe siècle: Une esthétique du désœuvrement*, Amsterdam: Rodopi.

RICKS, Christopher

(1993) *Beckett's dying words*, Oxford: Oxford University Press.

RICOEUR, Paul

(1972) «L'herméneutique du témoignage», *Lectures 3, Aux frontières de la philosophie*, Paris: Éditions du Seuil, 1994, 107-139.

(1975) *La Métaphore vive*, Paris: Seuil.

(1983) *Temps et Récit*, Paris: Seuil.

(1989) «Emmanuel Lévinas, penseur du témoignage», *Lectures 3, Aux frontières de la philosophie*, Paris: Éditions du Seuil, 1994, 83-105.

(2000) *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris : Éd. du Seuil.

SMADJA, Robert

(2011) «De quel sujet parle-t-on?», *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*, Paris: Desjonquères.

SAN-PAYO, Patrícia.

(2003) *Blanchot: a possibilidade da literatura*, Lisboa: Vendaval.

(2008) «O «Fora» de Blanchot: Escrita, imagem e fascinação», in «*Fora*» da filosofia. *As formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze*, Lisboa: Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa.

SARTRE, Jean-Paul

(1946) *La Responsabilité de l'Écrivain*, Paris: Verdier, 1998.

(1948) *Qu'est-ce que la Littérature?* Paris: Gallimard, 2003.

SCHEFER, Olivier

(2005) *Résonances du Romantisme*, Bruxelles: La Lettre Volée.

SELIGMANN-SILVA, Márcio

(1999) *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*, São Paulo: Iluminuras.

(2005a) *O Local da diferença*, São Paulo: Editora 34.

SENA, Jorge de

(1961) «Prefácio» in *Poesia I*, Lisboa: Moraes.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar

(1967) *Teoria da literatura*, Coimbra: Almedina, 1986.

SMOCK, Ann.

(2003) *What is there to say? Blanchot, Melville, des Forêts, Beckett*, Lincoln: University of Nebraska Press.

SCHULZ, Hans-Joachim

(1973) *This Hell of stories: a Hegelian approach to the novels of Samuel Beckett*, The Hague – Paris: Mouton.

TAGLIAFERRI, Aldo

(1977) *Beckett et la Surdétermination littéraire*, Paris: Payot.

TASSÉ, Mariane

(2009) *Temps et mémoire dans les Textes pour rien de Samuel Beckett* [dissertação de mestrado em estudos literários], Montréal: Université du Québec. Disponível em: <http://www.archipel.uqam.ca/1992/1/M10821.pdf> (consultado em Maio de 2012).

TODOROV, Tzvetan

(1965) *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris: Seuil.

(1967) *Littérature et Signification*, Paris: Larousse, ed. ut.: *Literatura e significação*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.

UNGAR, Steven.

(1996) *Scandal and aftereffect*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

UHLMANN, Anthony (ed.)

(2013) *Samuel Beckett in context*, Cambridge: Cambridge University Press.

ULLMANN, Stephen

(1964) *Semantics – An Introduction to the science of meaning*; ed.ut.: *Semântica – Uma introdução à ciência do significado*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

VALÉRY, Paul

(1957) *Œuvres I*, Paris: Gallimard, 1997.

(1960) *Œuvres II*, Paris: Gallimard, 1993.

VIALA, Alain

(1985) *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'Âge classique*, Paris: Minuit.

(2009) *La Culture littéraire*, Paris : Presses Universitaires de France.

VIDAL, Hernán

(1984) *Sentido y Pratica de la critica literaria socio-historica : panfleto para la proposition de una arqueologia acotada*, Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

WALL, Thomas Carl, FLESH, William.

(1999) *Radical passivity: Levinas, Blanchot and Agamben*, Albany: SUNY Press.

WILHEM, Daniel.

(1974) *Maurice Blanchot: la voix narrative*, Paris: U.G.E..

(2005) *Maurice Blanchot. Intrigues littéraires*, Paris: Lignes.

ZARADER, Marlène.

(2001) *L'être et le neutre: A partir de Maurice Blanchot*, Paris: Verdier.

ZIMA, Pierre V.

(2002) *La Négation esthétique. Le Sujet, le Beau et le Sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris : L'Harmattan, 2006.

ZOURABICHVILI, François

(2004) *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris: Ellipses.

(2007) «La Question de la littéralité» in *La Littéralité et autres essais sur l'art*, Paris : Puf, 2011.

WEIGEL, Sigrid

(2004) *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München: Wilhelm Fink Verlag.